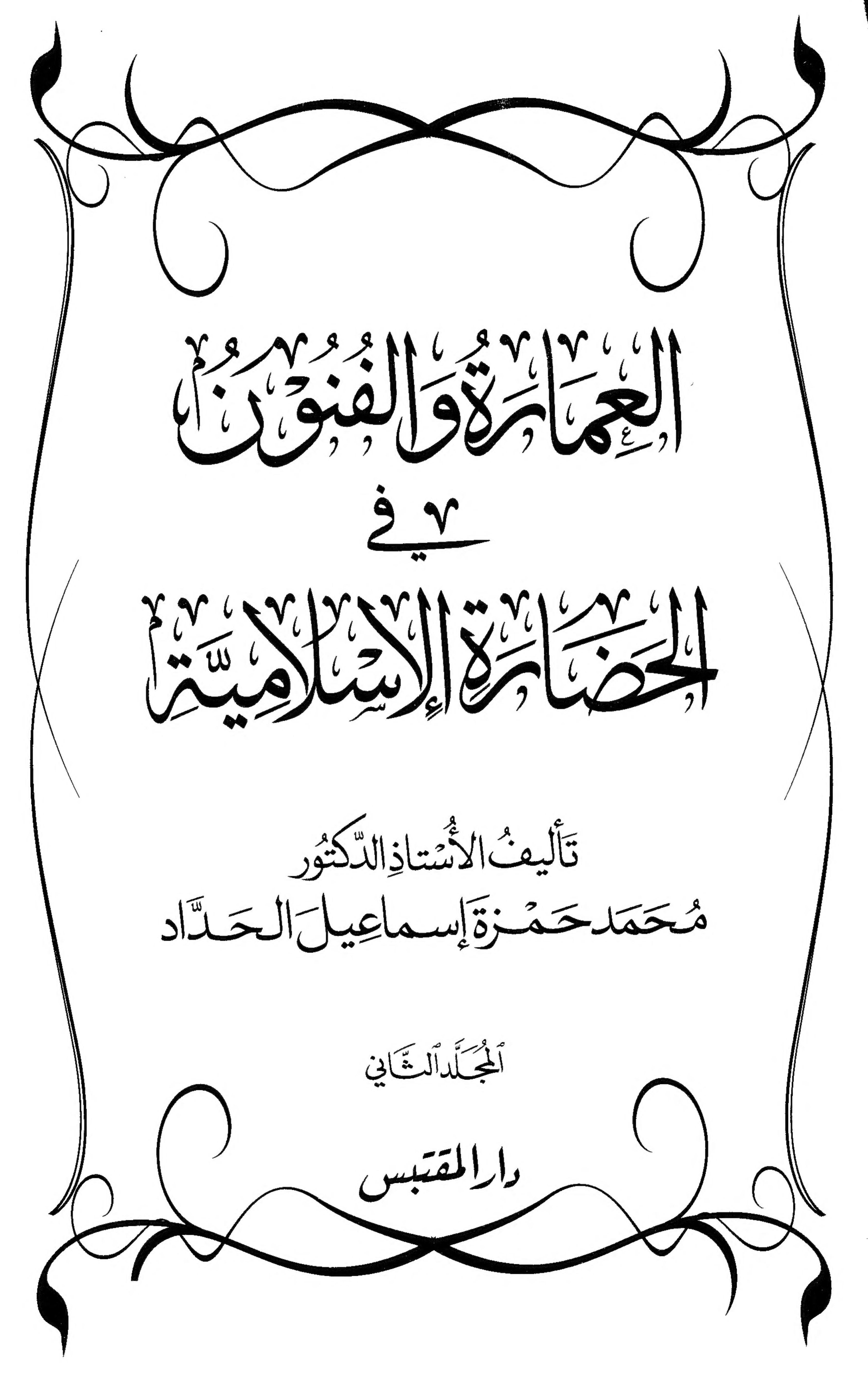
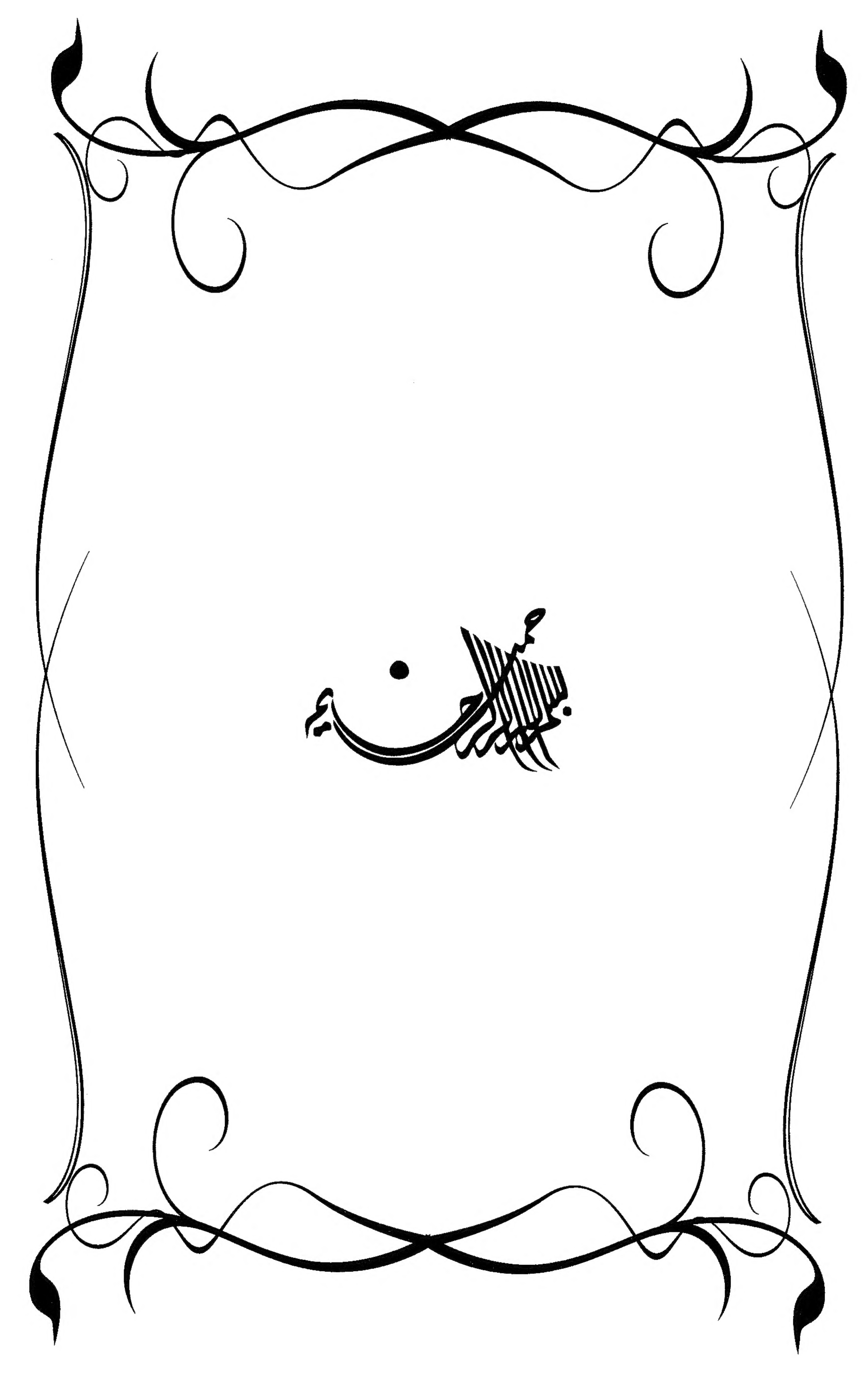


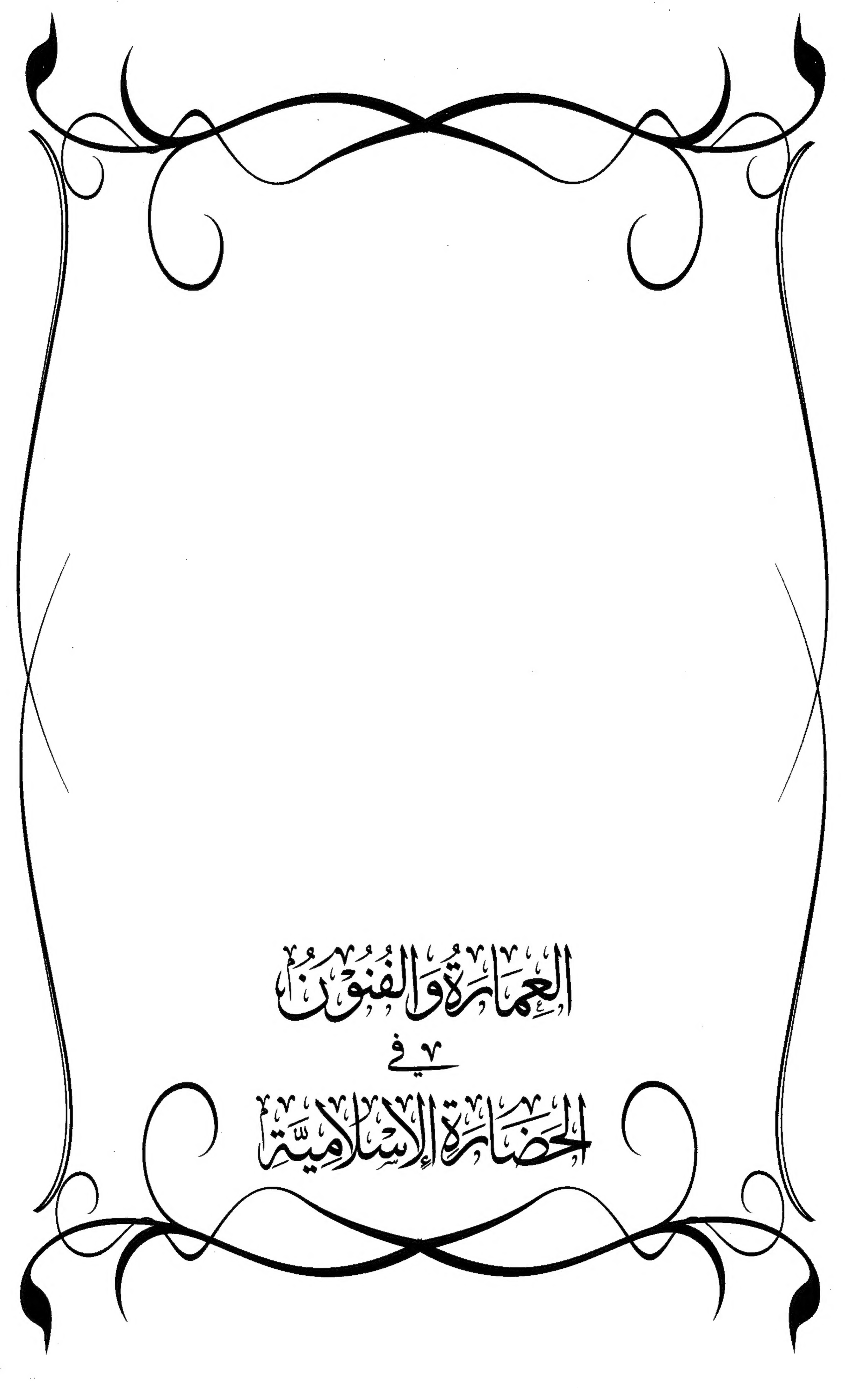
العمارة والفنون في الحضارة الإسلامية

تأليف الأستاذ الدكتور
محمد حمزة إسماعيل الحداد

المجلد الثاني

دار المقتبس


بسم الله الرحمن الرحيم



العمارة والفنون في الحضارة الإسلامية



الطَّبْعَةُ الأولى
١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م

دار المقتبس
بيروت - لبنان - ص.ب: (١٤/٦٧٥٩)



تتمة

الباب الثاني

أشهر روائع التراث المعماري الإسلامي

الفصل الثاني

من العمائر الدينية

المبحث الأول

المساجد

١ ـ المسجد الأموي بدمشق[1]: ٨٦ ـ ٩٦هـ ـ ٧٠٥ ـ ٧١٥م: (شكلا ٥١ ـ ٥٢، لوحات ١٣ ـ ١٦، ٣٤٠ ـ ٣٤١).

يعد المسجد الأموي بدمشق من أبدع وأشهر المساجد الباقية في العمارة

(١) يصعب في هذا المقام أن نقدم دراسة وصفية وتحليلية مفصّلة ومطولة للمسجد الأموي، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب، ولذلك حسبنا أن نركز على وصف موجز، وأهم الخصائص المعمارية والسمات الفنية للمسجد، أما من أراد التوسع والزيادة، فليرجع إلى العديد من الكتب والدراسات العربية وغير العربية، ومن بينها: سامح، **العمارة في صدر الإسلام**، ص٢٧ ـ ٣١؛ الريحاوي، **العمارة العربية الإسلامية خصائصها وآثارها في سوريا**، ص٤٧ ـ ٥٣؛ **العمارة في الحضارة الإسلامية**، ص٥٣ ـ ٦٤؛ **قمم عالمية**، (١/ ١١٧ ـ ١٣٣)، السلطاني، **العمارة في العصر الأموي الإنجاز والتأويل**، ص١٣١ ـ ١٤٣، كريزول، **الآثار الإسلامية الأولى**، ص٧٥ ـ ٨٢؛ سوفاجيه، **الآثار التاريخية في دمشق**، ص٢٥ ـ ٥٤؛ =

الإسلامية عامة، وفي سوريا خاصة، وقد استغرق إنشاؤه فترة خلافة الوليد ابن عبد الملك كلها (٨٦ ـ ٩٦هـ ـ ٧٠٥ ـ ٧١٥م)، ومازال هذا المسجد حتى اليوم محتفظًا بتخطيطه الأصلي، ومعظم عناصره ومفرداته المعمارية؛ فضلاً عن نقوشه الزخرفية، بالرغم مما تعرض له خلال تاريخه الطويل من أحداث الحرائق؛ كما حدث عام ٤٦١هـ ـ ١٦٠٧م، وعام ١٣١١هـ ـ ١٨٩٣م[1].

وقد وصفه ابن جبير بقوله: «هو من أشهر جوامع الإسلام حسناً، وإتقان بناء، وغرابة صنعة، واحتفال تنميق وتزيين، وشهرته المتعارفة في ذلك تغني عن استغراق الوصف فيه، ومن عجيب شأنه: أنه لا تنسج به العنكبوت، ولا تدخله، ولا تلم به الطير المعروفة بالخطاف... وبُلغت الغايات في التأنق فيه، وأنزلت جدره كلها بفصوص من الذهب المعروف بالفسيفساء، وخلطت بها أنواع الأصبغة الغريبة، قد مثلت أشجارًا، وفرعت أغصاناً منظومة بالفصوص ببدائع من الصنعة الأنيقة المعجزة وصف كل واصف، فجاء يغشي العيون وميضًا وبصيصًا»[2].

= فلزنجر وفتزنجر، **الآثار الإسلامية في مدينة دمشق**، ص٣٠٦ ـ ٣٢٣؛ نويصر، **الآثار الإسلامية**، ص١٢٤ ـ ١٣٢؛ الباشا، **مدخل**، ص١١٣ ـ ١١٤؛

Creswell and Allan, Ashort, PP. 46 - 73. , Hillenbrand, islamic Architecture, PP. 70 - 73.

(١) الحافظ، محمد مطيع، **الجامع الأموي بدمشق**، نصوص لابن جبير، والعمري، والنعيمي، دمشق، بيروت (١٩٨٥م)، ص٧١ ـ ٧٥، ١١٩ ـ ١٢٢، ١٣٥؛ **حريق الجامع الأموي وبناؤه (١٣١١ ـ ١٣٢٠هـ ـ ١٨٩٣ ـ ١م)**، نصوص ووثائق، الكويت (١٩٨٩م) (٧٨ صفحة).

(٢) ابن جبير، **الرحلة**، ص٣٢٨.

واعتبره الإمام الشافعي (ت٢٠٤هـ ـ ٨١٩م) من عجائب الدنيا الخمس آنذاك، بل وعدّ من مفاخر دمشق الخمس، فها هو الخليفة الأموي الوليد ابن عبد الملك يقول: «. . . رأيتكم يا أهل دمشق تفتخرون على الناس بأربع خصال، فأحببت أن يكون مسجدكم الخامس؛ تفتخرون بمائكم وهوائكم وفاكهتكم وحماماتكم، فأردت أن يكون مسجدكم الخامس»[١].

واعتبره الريحاوي ثورة على البساطة والتقشف، وانطلاقة جديدة في الفن والعمارة، ووضعت بتشييده مبادئ هندسة الجوامع الكبرى في العالم الإسلامي[٢].

أما السلطاني، فيقول: «وباكتمال تشييد المسجد الجامع بدمشق، فإن مرحلة جديدة من التطور المعماري في العهد الأموي قد أنجزت، وظهر المُنشأ الجديد بصيغته الفنية المتكاملة؛ فإنه مأثرة معمارية حقًا، أبانت للعالم بأسره نضج القيم التكوينية الجديدة، واكتمال المفاهيم التصميمية، تلك المفاهيم التي لا يتعدى عمرها عمر ظهور الإسلام نفسه؛ أي: قبل أقل من ثمانية عقود لا غير. . .»[٣].

هـذا، وتبلغ أبعاد المسجد الكلية ١٥٦م طولاً، و٩٧م عرضًا، وهو عبارة عن (شكلا ٥١ ـ ٥٢) صحن أوسط مكشوف مستطيل المساحة ١٣٢,٥ × ٥٠م^{2}، كانت أرضيته مبلطة بفصوص الفسيفساء الحجرية، ثم تغيرت معالمها، كما ارتفع مستواها نتيجة أعمال التجديد، وقد تم التعرف

---

(١) عن: الحافظ، **الجامع الأموي**، ص٦٣، ١٠٨ ـ ١٠٩.

(٢) الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٥٤.

(٣) السلطاني، **العمارة في العصر الأموي**، ص١٣٤.

على المستوى الأصلي للصحن والأروقـة بعد إجراء أسبار عدة، ودراسات عليها عام ١٩٥٩م، ثم تم تجديد البلاط وفق المستوى الأصلي الذي أمكن التوصل إليـه، وتم الاحتفاظ بقطعـة من بلاط الفسيفساء القـديم في الرواق كدليل على المستوى الأصلي.

وتوجد في هذا الصحن ثلاث قباب، الوسطى كانت تعلو الميضأة أو الشاذروان، وعرفت بالقبة العثمانية؛ لأنها من تجديدات الوالي عثمان باشا، إلا أن هذه القبة لم تعد موجودة، والقبة الثانية في الغرب، وهي قبة بيت المال أو الخزنة (لوحة ١٦)، وهي عبارة عن حُجرة مثمنة محمولة على ثمانية أعمدة مفروشة من البلاط بـدون قواعـد، وذات تيجـان كورنثيـة جميلة ومنقوشـة بالفسيفساء، والقبـة الثالثة تقع في شرقي الصحن، وتعرف بقبـة الساعات، وقديمًا عرفت بقبة زين العابدين، وهي محمولة ـ أيضًا ـ على ثمانية أعمدة من الرخـام ذوات تيجان بيزنطيـة الطراز، بعضها على شكـل السلة، ويعلو الأعمدة إطار من الخشب على شكل مثمن، نقشت عليه زخارف نباتية يدل أسلوبها على أنها أيوبية الطراز[1].

ويحيط بهذا الصحن: مقدم، ومؤخر، ومجنبتان (شكلا ٥١ ـ ٥٢)، والمقدم يشغل الضلـع الجنوبي للصحـن، وهو عبارة عن مساحـة مستطيلة ١٣٦ × ٣٧م^{٢}، وتتكون من ثلاثة أروقة (بلاطات) عريضة نسبيًا، يبلغ عرض كل منها ١٢م، وتسير هذه الأروقة موازية لجدار القبلة، ويقطعها رواق أوسط عمودي (بلاطة وسطى عموديـة) هو المعروف خطأ بالمجاز القاطع، ويبلغ عرض هـذا الرواق الأوسط ٢٢م؛ أي: أنـه أعرض من الأروقـة الموازية،

---

(١) الريحاوي، **العمارة**، ص٥٦.

كما أنه أكثر ارتفاعًا، ويعلو قسمه الأوسط قبة يقارب ارتفاعها ٣٠م، وهي القبة المعروفة بقبة النسر، وتتكون كل بائكة من بائكتي المقدم الموازيتين لجدار القبلة من ٢٢ عقدًا، بواقع ١١ عن يمين الرواق الأوسط، ومثلها عن يساره، يبلغ اتساع كل عقد منها ٥,٥م٢، وهذه العقود نصف دائرية، وترتكز على أعمدة، ويعلوها صف من العقود الصغيرة لزيادة ارتفاع السقف؛ كما هو الحال في صف العقود المحيطة بالصحن.

أما بائكتا الرواق الأوسط العمودي، فكل بائكة منها تتكون من ثلاثة عقود ترتكز على دعامتين في الوسط، وعلى الجدران في الجانبين، وتمتد هذه العقود الثلاثة عمودية على جدار القبلة.

ويوجد بجدار القبلة أربعة محاريب، أهمها: المحراب الرئيسي الذي يتوسط صدر المقدم.

وللرواق الأوسط واجهة جميلة تطل على الصحن (لوحتا ١٣ ـ ١٤)، يوجد على جانبيها برجان صغيران، كل منهما على شكل مربع تعلوه قبة صغيرة، أما هذه الواجهة، فهي عبارة عن بائكة ذات ثلاثة عقود، أوسطها أوسعها، ويعلوها عقد نصف دائري كبير يحوي بداخله ثلاث نوافذ، أوسطها أوسعها ـ أيضًا ـ، وتنتهي هذه الواجهة من أعلاها بالجبهة المثلثة (الفرنتون)، وهي الجبهة المألوفة التي تميز المعابد الكلاسيكية، وترجع أصولها إلى العمارة المصرية القديمة (الفرعونية).

وبالمقدم نوافذ مفتوحة بجداريه الكبيرين الجنوبي والشمالي، يبلغ عددها ٢٢ نافذة في كل جدار، يضاف إليها النوافذ المفتوحة بالرواق الأوسط العمودي بكل من واجهته وجداريه الجانبيين؛ فضلاً عن نوافذ قبة النسر،

وهذه النوافذ من الجص المفرغ والمعشق بالزجاج الملون، وذات زخارف نباتية وهندسية[1].

وقد أشار إليها ابن جبير في رحلته بقوله: «... وعدد شمسياته (القمريات أو النوافذ) الزجاجية المذهبة الملونة أربع وسبعون: منها في القبة التي تحت قبة الرصاص عشر، وفي القبة المتصلة بالمحراب مع ما يليها من الجدار أربع عشرة شمسية، وبطول الجدار عن يمين المحراب ويساره أربع وأربعون، وفي القبة المتصلة بجدار الصحن ست، وفي ظهر الجدار إلى الصحن سبع وأربعون شمسية»[2].

ويضيف ابن جبير قائلاً: «... وإشراق شمسياته المذهبة الملونة عليه، واتصال شعاع الشمس بها، وانعكاسه إلى كل لون منها، حتى ترتمي للأبصار منه أشعة ملونة يتصل ذلك بجداره القبلي كله...»[3].

أما الأضلاع الثلاثة الأخرى للصحن، (وهي الأضلاع الغربية والشرقية والشمالية)، فيشغلها كل من المؤخر (تجاه المقدم) والمجنبتين عن يمين ويسار الصحن، وبكل منها رواق عرضه ١٠م تقريبًا، ويتألف هذا الرواق من صف من العقود المفتوحة على الصحن، والمحمولة على الأعمد والدعامات (العضادات)؛ بحيث يتناوب عمودان مع دعامة (عضادة)، وهكذا، والأعمدة قطعة واحدة من الحجر الكلسي الصلب، أو الجرانيت القديم، تتوجها تيجان

(١) الريحاوي، **العمارة**، ص٦٠ ـ ٦١.

(٢) ابن جبير، **الرحلة**، ص٣٣٢.

(٣) ابن جبير، **الرحلة**، ص٣٣٧.

كورنثية الطراز، أما الدعامات، فمبنية من الحجر، ويعلو العقود طابق آخر من العقود الصغيرة، بواقع عقدين فوق كل عقد كبير، محمولة على دعامات.

أما عن سور المسجد (لوحة ١٣)، فهو عبارة عن جدار مرتفع، مبني بالحجر المنحوت، ومزود في أركانه بأبراج مربعة استخدمت في صدر الإسلام للأذان، وقد بقي اثنان من الجهة الجنوبية أقيمت عليهما مئذنتان (لوحة ١٣)، وبالمسجد الأموي حاليًا ثلاث مآذن: المئذنة الشرقية، وتسمى: عيسى، والمئذنة البيضاء، والمئذنة الغربية، وكلتاهما أنشئت على قاعدة البرج، أو الصومعة القديمة، أما الصومعتان الواقعتان على طرفي الجدار الشمالي، فقد أزيلتا، والمئذنة الثالثة هي مئذنة العروس (لوحتا ١٣، ١٥).

وثمة أبواب في هذا الجدار تؤدي إلى الصحن مباشرة من الجهات الشرقية (باب جيرون)، والغربية (باب البريد)، ثم باب الفراديس في السور الشمالي، أما الباب القبلي، وهو الباب الرابع، فيسمى: باب الزيادة[١].

ولعل أبرز ما يتميز به المسجد الأموي: هو تلك النقوش الزخرفية المنفذة بالفسيفساء (لوحات ١٤، ٣٤٠ ـ ٣٤١)، وسوف نتحدث عنها في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب[٢]، ولكن حسبنا في هذا المقام أن نشير إلى وصف ابن جبير لها في رحلته بقوله: «وكان هذا الجامع المبارك ظاهرًا وباطنًا منزلاً كله بالفصوص المذهبة، مزخرفًا بأبدع زخارف البناء المعجز الصنعة...»[٣].

---

(١) السلطاني، **العمارة في العصر الأموي**، ص١٣٦ ـ ١٣٧.

(٢) انظر: ص٣٢٣ من هذا الكتاب.

(٣) ابن جبير، **الرحلة**، ص٣٣٦.

٢ ـ مسجد القيروان بتونس[1]: (شكلا ١٩٢ ـ ١٩٣، لوحات ٨٨ ـ ٩٢).

يعد مسجد القيروان هو الآخر من أبدع وأشهر المساجد في العمارة الإسلامية عامة، وفي الغرب الإسلامي وتونس خاصة، فهو أقدم مساجد الغرب الإسلامي الباقية، بل إنه يعد المصدر المعماري الذي اقتبست منه العمارة الإسلامية في المغرب والأندلس الكثير من مفرداتها وعناصرها، ومنه انبثقت الأفكار المعمارية والزخرفية وتطورت في العصور اللاحقة.

وقد اختطه عقبة بن نافع في عام ٥٠هـ ـ ٦٧٠م، ولكن لم يحدث فيه

---

(١) يصعب في هذا المقام أن نقدم دراسة وصفية وتحليلية مفصّلة ومطولة لمسجد القيروان، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب، ولذلك حسبنا أن نركز على وصف موجز، وأهم الخصائص المعمارية والسمات الفنية للمسجد، أما من أراد التوسع والزيادة، فليرجع إلى العديد من الكتب والدراسات العربية وغير العربية، ومن بينها: فكري، أحمد، **مسجد القيروان**، القاهرة (١٣٥٥هـ ـ ١٩٣٦م) ١٥٢صفحة (وهو أهم المصادر الحديثة وأوثقها)، سالم، **تاريخ المغرب في العصر الإسلامي**، ص٣٣٦ ـ ٣٤٩؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص١٣٠ ـ ١٣٨، قمم عالمية، (١/ ١٨١ ـ ١٩٠)، السلطاني، **العمارة في العصر الأموي**، ص١٦٠ ـ ١٦٧؛ سامح، **العمارة في صدر الإسلام**، ص١٢٢ ـ ١٣٧؛ كريزول، **الآثار الإسلامية الأولى**، ص٣٢٩ ـ ٣٤١، ٣٩٠ ـ ٣٩٤؛ عثمان، نجوى، مساجد القيروان، ص٦٥ ـ ١٥٠؛ نويصر، **الآثار**، ص١١٥ ـ ١٢٣؛ الباشا، **مدخل**، ص١١٢ ـ ١١٣؛

Creswell and Allan, Ashort, PP. 315 _ 330.

(فضلاً عن دراسات مارسيه، وسلادين، وليزين، وSebog، وهوج، وإيفرت، وهيلنبراند، وغيرهم).

بنـاء إلى أن تركز لواءه في القبلة، وأصبحت قبلة مسجـد القيروان منذ ذلك التاريخ موضع إجـلال الناس وتعظيمهم، فلـم يتعرض لها أحـد من الأمراء بسوء في الزيادات المتتالية التي أجريت في المسجد عامة، وفي مقدمه خاصة، ولم يتغير وضع القبلة، ولم يهدم جدار المحراب، على الرغم من انحراف هذه القبلة عن الاتجاه الصحيح، وذلك لأنها ركزت على يدي عقبة التابعي الجليل[١].

وبعد عقبة توالت على المسجـد أعمال الزيادة والتوسعة، والإصلاح والتجديد على يدي حسان بن النعمان (٧٩ ـ ٨٤هـ ـ ٦٩٤ ـ ٦٩٨م)، وبشر ابن صفوان ١٠٥هـ ـ ٧٢٣م، وزيادة الله بن إبراهيم الأغلبي ٢٢١هـ ـ ٨٣٦م، وأبي إبراهيم أحمد بن محمـد الأغلبي ٢٤٨هـ ـ ٨٦٢م، وإبراهيم بن أحمد الأغلبي ٢٦١هـ ـ ٨٧٥م، وخلف الله بن غازي من بني زيري ٤٠٢هـ ـ ١٠١١م، والمعز بـن باديس قبـل ٤٣٨هـ ـ ١٠٤٦م أضـاف المقصورة الخشبيـة التـي ما تزال منصوبة حتى اليوم بجوار المحراب. (لوحة ٣٠٦).

هـذا، وتبلغ أبعاد المسجد الكليـة ١٢٦م طولاً، و٧٧م عرضاً، وهو عبارة عن صحـن أوسط مكشوف مستطيل المساحـة ٦٧ × ٥٦م٢، ويشغل مقـدم المسجـد الضلـع القبلي للصحـن، وهـو عبارة عن مساحـة مستطيلة ١٢٦ × ٧٧م٢، ويتكون حاليًا من ١٦ بائكة عمودية على جدار القبلة، تحصر فيمـا بينهـا ١٧ بلاطة (رواقًا)، عرض كـل منها ٤,٢٥م، أكبرهـا وأوسعها البلاطة الوسطى (الرواق الأوسط) قبالة المحراب؛ إذ يبلغ عرضها ٥,٥م،

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٣٣٦.

ويعلو مربعة المحراب بنهاية البلاطة الوسطى قبة، ويقابلها عند بداية البلاطة الوسطى من الصحن قبة ثانية تعرف بقبة البهو، وقد أضافها إبراهيم بن أحمد الأغلبي عام ٢٦١هـ ـ ٨٧٥م، وفي هذا العام ـ أيضًا ـ تمت إضافة أربعة بلاطات (أروقة) حول الصحن في كل من المقدم والمؤخر والمجنبتين، بواقع بلاطة (رواق) بكل جهة، وبذلك اتخذ المسجد صورته النهائية التي هو عليها حتى الآن[١]. (شكلا ١٩٢ ـ ١٩٣).

ويتفق هذا مع ما ذكره البكري بقوله: «. . . وعدد ما في الجامع من الأعمدة أربع مئة وأربعة عشر عمودًا، وبلاطاته سبعة عشر بلاطًا، وطوله مئتان وعشرون ذراعًا، وعرضه مئة وخمسون ذراعًا. . . ولما ولي إبراهيم ابن أحمد بن الأغلب، زاد في طول بلاطات الجامع، وبنى القبة المعروفة بباب البهو على آخر بلاط المحراب»[٢].

ومن الواضح: أن قبة البهو لم تكن لتقام إلا بعد إضافة البلاطة (الرواق) التي تتقدم مقدم المسجد عام ٢٦١هـ ـ ٨٧٥م. (لوحة ٨٨).

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٣٤٠ ـ ٣٤٣؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص١٣٢ ـ ١٣٧؛ السلطاني، **العمارة في العصر الأموي**، ص١٦١ ـ ١٦٣؛ وهناك من يرى أن البلاطة التي أحيطت بالصحن من جهاته الأربع وقبة البهو ترجع إلى أعمال أبي إبراهيم أحمد الأغلبي ٢٤٨هـ ـ ٨٦٢م؛ الرماح، مراد، **مدرسة القيروان المعمارية**، ضمن كتاب: القيروان دراسات حضارية، مركز الدراسات الإسلامية بالقيروان (١٩٩٠م)، ص١٢ ـ ١٣؛ المنجي، الكعبي، **القيروان**، بيروت (١٩٩٠م)، ص٧٥.

(٢) البكري، **المغرب في ذكر بلاد أفريقية والمغرب**، ص٢٣ ـ ٢٤.

ومن الملاحظ: أن عقود البائكات الست عشرة لا تمتد حتى تلتصق بجدار القبلة؛ كما هي العادة، ولكن يقطعها صف من العقود التي تسير موازية لجدار القبلة (وهو الصف العاشر)، وهو الأمر الذي نتج عنه وجود بلاطة (رواق) عرضية موازية لجدار القبلة، تشكل مع البلاطة الوسطى العمودية (الرواق الأوسط) هيئة حرف T اللاتيني، كذلك يوجد صفان آخران من العقود المستعرضة تقطع البلاطات العمودية، وهما: الصف الثالث، والصف السابع.

والمحراب يعد أقدم وأشهر المحاريب في العمارة الإسلامية، ويقال: إن زيادة الله أراد هدم المحراب، فقيل له: إن من سبقه لم يفعلوا ذلك، لأن واضعه هو عقبة بن نافع، فأصر على هدمه؛ لئلا يكون في الجامع أثر لغيره، حتى تدخَّل بعض البناة، وقال له: «أنا أدخله بين حائطين، ولا يظهر في الجامع أثر لغيرك، فاستصوب ذلك، وفعله، ولم يمسه بسوء، وبنى المحراب الجديد بالرخام الأبيض»، وهكذا فمحراب عقبة الأصلي ما يزال باقيًا، ويمكن رؤيته من خلال الكسوة الرخامية المخرمة للمحراب، وبالتالي فإن محراب عقبة يعد أقدم محراب مجوف باق في العمارة الإسلامية حتى الآن. (لوحة ٨٩).

كذلك يتميز المحراب ـ علاوة على كسوته الرخامية المخرمة أو المفرغة ـ بتلك البلاطات الخزفية ذات البريق المعدني التي تكسو واجهته وأعلاه، وعددها ١٣٩ بلاطة، وهي تنتمي إلى الطراز العباسي.

أما صومعة المسجد (المئذنة) التي تتوسط الجدار الشمالي، فهي من

العناصر المهمة والأساسية التي ظهرت جلية وواضحة في التكوين المعماري العام للمسجد ضمن أعمال بشر بن صفوان في خلافة هشام بن عبد الملك عام ١٠٥هـ ـ ٧٢٣م وفقًا للأدلة التاريخية، في حين ينسبها كريزول إلى زيادة الله الأغلبي ٢٢١هـ ـ ٨٣٦م، ونحن نؤيد الرأي الأول، وبالتالي تعد هذه الصومعة أقدم مثل باق للمآذن في العمارة الإسلامية عامة، وفي الغرب الإسلامي خاصة. (لوحة ٩٠).

ويتألف البناء العام للمئذنة من برج مربع بثلاثة طوابق، يبلغ طول ضلع الطابق الأول ١٠,٦م عند الأرض، وارتفاعه ١٨,٨٧م، في حين يبلغ ارتفاع الطابقين الثاني ٧,٦٠م، والثالث ٥,٤٨م، وبهذا يبلغ الارتفاع الكلي ٣١,٩٥م.

ويميل المقطع الطولي للطابق الأول إلى التناقص كلما ارتفعنا لأعلى، وينتهي هذا الطابق، وكذلك الطابق الأوسط بسلسلة من الشرفات، في حين تتوج قبة صغيرة مضلعة نهاية الطابق الأعلى والأخير، وقد اتخذت هذه المئذنة أنموذجًا لمآذن الغرب الإسلامي فيما بعد، بل وتأثرت بها بعض المآذن المصرية.

وبمسجد القيروان بضعة قباب، منها: قبة المحراب، وقبة البهو من العصر الأغلبي، وقبتان تعلوان مدخلي المقدم شرقًا وغربًا من العصر الحفصي؛ فضلاً عن القبة التي تعلو المدخل الأوسط بالمجنبة الغربية، والقبة الصغيرة التي تتوج الطابق الثالث والأخير للمئذنة.

وقبة المحراب هي أقدم قبة باقية في الغرب الإسلامي، ومنطقة انتقالها

الحنايا الركنية وذات تضليعات في باطن القبة وظاهرها تمثل إرهاصات القباب ذات الضلوع المتقاطعة بعد ذلك[1]. (لوحتا ٩١ ـ ٩٢).

أما منبر مسجد القيروان ٢٤٨هـ ـ ٨٦٢م، فيعد ـ هو الآخر ـ أقدم منبر باق في العمارة الإسلامية عامة، وفي الغرب الإسلامي خاصة، وهو من خشب الساج، ويتكون من وصلات أو حشوات مختلفة تزدان بزخارف محفورة حفرًا عميقًا، عبارة عن زخارف هندسية من الدوائر والعقود والخطوط، وزخارف نباتية قوامها أوراق العنب وعناقيده، وكيزان الصنوبر، وغير ذلك، وعمومًا، فهذه الزخارف تعكس السمات الفنية للطراز العباسي قبل ظهور طراز سامرا الثالث (لوحة ٣٠٦).

كذلك تعتبر مقصورة مسجد القيروان التي أضافها المعز بن باديس ـ كما سبق القول ـ من أروع التحف الخشبية الإسلامية، وهي غنية بنقوشها الزخرفية (النباتية والهندسية) والكتابية، ويستلفت النظر في النقوش الكتابية بهذه المقصورة: استخدام الخط الكوفي المضفر Tressed Kufi، كذلك تتميز هذه المقصورة باستخدام الخشب المخروط[2] Turned Wood. (لوحة ٣٠٦).

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٣٤٣ ـ ٣٤٨؛ الريحاوي، **العمارة**، ص١٣٢ ـ ١٣٦؛ السلطاني، **العمارة**، ص١٦٣ ـ ١٦٤.

(٢) مرزوق، محمد عبد العزيز، **الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس**، بيروت، د. ت، ص١٥٦ ـ ١٥٨؛ عبد الحميد، **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، ص٢٧٣، عثمان، مساجد القيروان، ص٧٧ ـ ٨١.

٣ ـ مسجد قرطبة: (شكل ١٩٥، لوحات ١٠٢ ـ ١١٠).

كان مسجد قرطبة[١] من الوجهة الفنية أروع أمثلة العمارة الإسلامية والمسيحية على السواء في العصور الوسطى، ومن الوجهة العلمية أكبر جامعة إسلامية تدرس فيها العلوم الدينية واللغوية، ويفد إليها الطلاب للدرس والتحصيل، ولذلك اشتهرت قرطبة؛ لاشتمالها على المسجد الجامع الذي ليس بمساجد المسلمين مثله بنية وتنميقًا، وطولاً وعرضًا ـ على حد قول

---

(١) يصعب في هذا المقام أن نقدم دراسة وصفية وتحليلية مفصّلة ومطولة لمسجد قرطبة، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب، ولذلك حسبنا أن نركز على وصف موجز، وأهم الخصائص المعمارية والسمات الفنية للمسجد. أما من أراد التوسع والزيادة، فليرجع إلى العديد من الكتب والدراسات العربية وغير العربية، ومن بينها سالم، **تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس**، ص٣٧٧ ـ ٤٠٠، **بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار**، ق٢، ص٢٨ ـ ٣٢، ٤٤ ـ ٦٥، ١٧١ ـ ١٩٩؛ سامح، **العمارة في صدر الإسلام**، ص١١٧ ـ ١١٩؛ طلعت، **العمارة الإسلامية في الأندلس**، ص١٤ ـ ٣٧؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٣٤٩ ـ ٣٦٠؛ قمم عالية، (١/ ٢١٧ ـ ٢٤٨)؛ كريزول، **الآثار الإسلامية الأولى**، ص٢٨٥ ـ ٣٠٣؛ محمود، محمد عبد العزيز، **الخط العربي في الأندلس**، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية (١٩٨١م)، ص٤٢ ـ ٤٩، ٥٥ ـ ٧١، ٧٨ ـ ٨٥؛ **قراءة جديدة في بعض نقوش المحراب بالمسجد الجامع بقرطبة**، **العصور**، المجلد الثاني، الجزء الثاني، (ذو القعدة ١٤٠٧هـ ـ يوليو ١٩٨٧م)، ص٢٦٣ ـ ٢٦٩؛ عناني، كمال، **مظاهر الأصالة والابتكار في زيادة الحكم المستنصر بجامع قرطبة**، ضمن أعمال ندوة أ. د. سعد زغلول عبد الحميد بآداب إسكندرية (٤ ـ ٥ أبريل ٢٠٠٨م)، ص١ ـ ٧٨؛ Creswell and Allan , Ashort , p. p 291 ـ 303.

الإدريسي ـ[1]. وقيل: «ليس في بلاد الأندلس والإسلام أكبر منه»[2].

ووصفه الحميري بأنه «المشهور أمره، الشائع ذكره، من أَجلِّ مصانع الدنيا كبرَ مساحة، وإحكام صنعة، وجمال هيئة، وإتقان بنية، تهمم به الخلفاء المروانيون، فزادوا فيه زيادة بعد زيادة، وتتميمًا إثر تتميم، حتى بلغ الغاية في الإتقان، فصار يحار فيه الطرف، ويعجز عن حسنه الوصف، فليس في مساجد المسلمين مثله تنميقًا وطولاً وعرضًا»[3].

وهكذا أصبح يضرب بهذا المسجد المثل في العظمة والاتساع، وفي كثرة الزخارف والجمال، وقد بالغ المؤرخون والرحالة في وصفهم له، فصوروه تصويرًا أقربَ إلى الخيال، واختصوه بعنايتهم، وعظموه، وأجلوه، وكتبوا في تاريخه ووصفه فصولاً مطولة تعد من أهم المصادر عن هذا الأثر الخالد الجليل[4].

ويقع هذا المسجد في جنوب قرطبة فوق بقعة صخرية على مقربة من القنطرة القديمة المقامة على نهر الوادي الكبير (لوحة ١٠٢)، وتحيط به الدروب الضيقة من جوانبه الأربعة، ويعتبر من أكبر المساجد الباقية، وأكثرها أهمية معماريًا وفنيًا.

وقد شرع في بنائه الأمير عبد الرحمن الداخل ١٦٩ ـ ١٧٠هـ ـ ٧٨٥ ـ ٧٨٦م، وأنفق في بنائه نحو ثمانين ألف دينار، ثم توالت عليه أعمال الزيادة

---

(١) الإدريسي، **نزهة المشتاق**، (٢/ ١٠).

(٢) المقري، **نفح الطيب**، (٢/ ٨).

(٣) الحميري، **الروض المعطار**، ص١٥٣.

(٤) سالم، **تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس**، ص٣٧٨.

والتوسعة، والتجديد والإصلاح والإضافة على يدي الأمير هشام بن عبد الرحمن (١٧٢ ـ ١٨٠هـ ـ ٧٨٨ ـ ٧٩٦م)، والأمير عبد الرحمن الثاني (٢٠٨ ـ ٢٣٨هـ ـ ٨٢٢ ـ ٨٥٢م)، والأمير محمد بن عبد الرحمن الثاني عام (٢٣٨ ـ ٢٧٣هـ ـ ٨٥٢ ـ ٨٨٦م)، والأمير المنذر بن محمد (٢٧٣ ـ ٢٧٥هـ ـ ٨٨٦ ـ ٨٨٨م)، والخليفة عبد الرحمن الناصر (٣٠٠ ـ ٣٥٠هـ ـ ٩١٢ ـ ٩٦١م)، والخليفة الحكم المستنصر (٣٥٠ ـ ٣٦٦هـ ـ ٩٦١ ـ ٩٧٦م)، والمنصور محمد بن أبي عامر (٣٧٧هـ ـ ٩٨٧م).

وعقب استيلاء القشتاليين على قرطبة عام ٦٣٥هـ ـ ١٢٣٦م تحول مسجد قرطبة إلى كنيسة سميت: سانتا ماريا العظمى، وفي عام ١٣٧١م أقيم مصلى سان فرناندو بجوار القبة الكبرى التي تعلو مدخل البلاطة الوسطى في زيادة الحكم المستنصر، وكسيت جدران المصلى بزخارف جصية من الطراز المدجن، ومنذ أواخر القرن ١٥م توالى إدخال التعديلات في عمارة المسجد الأصلية؛ كما حدث في أعوام ١٤٨٩م و١٥٩٩م و١٦٨٢م و١٧٠٥م، وفي عام ١٨٨٢م أعلن رسميًا أن مسجد قرطبة يعد أثرًا قوميًا، وعهد بالمحافظة عليه إلى مدير مدرسة العمارة بمدريد، ومازالت الحكومة الأسبانية تولي عنايتها واهتمامها بهذا الأثر العظيم حتى يومنا هذا[١].

أما عن تخطيط المسجد ومراحل تطوره حتى اتخذ صورته النهائية عام ٣٧٧هـ ـ ٩٨٧م، فيمكن القول: إن المساحة الكلية للمسجد كانت تبلغ ٧٤م طولاً، و٦٢,٦٠م عرضًا، ويشتمل على صحن أوسط مكشوف، ومقدم فقط جهة القبلة، وكانت مساحة الصحن تعادل مساحة المقدم تقريبًا، وفي عهد

---

(١) طلعت، العمارة الإسلامية، ص١٤ ـ ٣٣.

عبد الرحمن الداخل كان المقدم يشتمل على ٩ بلاطات (أروقة) تسير عمودية على جدار القبلة، أوسعها وأكثرها ارتفاعًا البلاطة الوسطى (الرواق الأوسط)، ثم زاد فيه عبد الرحمن الأوسط زيادتين، الأولى: عام ٢١٨هـ ـ ٨٣٤م، وفيها أضيف إلى المقدم بلاطتان (رواقان)، واحدة شرقية، ومثلها غربية في امتداد البلاطتين الجديدتين، أما الزيادة الثانية: فتمت في عام ٢٣٤هـ ـ ٨٤٨م، وفيها هدم جدار القبلة، وزيد المسجد من جهتها، وبهاتين الزيادتين أصبح مقدم المسجد يشتمل على إحدى عشرة بلاطة (رواقًا) مع زيادة امتداده من العمق (أي: جهة جدار القبلة).

أما الزيادة الثالثة، فتمت في عهد الخليفة الحكم المستنصر ٣٥١ ـ ٣٥٤هـ ـ ٩٦١ ـ ٩٦٥م؛ حيث هدم جدار القبلة مرة ثانية، وزيد المسجد من جهتها، وبرغم أن هذه الزيادة قد نتج عنها إضافة مسطح جديد لمقدم المسجد، إلا أن البلاطات الإحدى عشرة ظلت كما هي، وإنما امتد عمقها أكثر من ذي قبل، وعلى يدي المنصور بن أبي عامر زيد في المسجد الزيادة الرابعة والأخيرة، وذلك عام ٣٧٧هـ ـ ٩٨٧م، وتمت الزيادة هذه المرة شرقي مقدم المسجد والصحن، فأضيفت ثمان بلاطات امتدت مثل امتداد البلاطات السابقة، وبذلك أصبح مقدم المسجد يشمل تسع عشرة بلاطة (رواقًا)[1]. (شكل ١٩٥)، وهو ما يتفق مع ما ذكره البكري بقوله: «. . . وكان طول مسقف البلاطات من المسجد الجامع، وذلك من القبلة إلى الجوف (الشمال) قبل الزيادة مئتين وخمسًا وعشرين ذراعًا، والعرض من الشرق إلى الغرب قبل الزيادة مئة ذراع، وخمس أذرع، ثم زاد الحكم في طوله في

---

(١) فكري، **المدخل**، ص٢٤٤ ـ ٢٤٧.

القبلة مئة ذراع، وخمس أذرع، فكمل الطول ثلاث مئة ذراع، وثلاثين ذراعًا، وزاد محمد بن أبي عامر بأمر هشام بن الحكم في عرضه من جهة الشرق ثمانين ذراعًا، فتم العرض مئتين وثلاثين ذراعًا، وكان عدد بلاطاته إحدى عشرة بلاطة عرض، أوسطها ستة عشر ذراعًا، وعرض كل واحد من اللذين يليانه غربًا، واللذين يليانه شرقًا أربعة عشر ذراعًا، وعرض كل واحد من الستة الباقية أحد عشر ذراعًا، وزاد ابن أبي عامر فيه ثماني بلاطات، عرضُ كل واحدة عشرة أذرع. . . »[1]. (شكل ١٩٥).

ويذكر ابن سعيد نقلاً عن ابن بشكوال: «وعدد أبهائه عند اكتمالها بالشمالية (الصواب الشرقية) التي زادها المنصور بن أبي عامر تسعة عشر بهوًا، وتسمى: البلاطات»[2].

وكان لمسجد قرطبة أثره الكبير على المساجد اللاحقة في المغرب والأندلس على السواء (شكل ١٩٦).

أما عن المفردات والعناصر المعمارية، فحسبنا أن نشير إلى مآذن المسجد، فالمئذنة الأولى أمر بإقامتها الأمير هشام بن عبد الرحمن في الجهة الشمالية الغربية من الصحن، وقد تمكن المهندس (دون فيليث أرنانـدث) من الاهتداء إلى أسسها، وثبت من دراسة هذا الأساس: أنها كانت مربعة

---

(١) البكري، **جغرافية الأندلس وأوروبا من كتاب المسالك والممالك**، تحقيق: عبد الرحمن الحجي، بيروت (١٩٦٨م)، ص١٠١ ـ ١٠٣. وانظر: ـ أيضًا ـ ابن عذارى المراكشي، **البيان المغرب**، ج٢، تحقيق: كولان وبروفنسال، بيروت (١٩٨٣م)، ص٢٢٩ ـ ٢٣١، ٢٣٤، ٢٨٧.

(٢) عن: المقري، **نفح الطيب**، (٢/ ٨٤ ـ ٨٦).

الشكل، طول كل ضلع منها ٦م، أما ارتفاعها، فكان ٤٠ ذراعًا على حد قول المصادر التاريخية؛ أي: ما يعادل ١٩,٢م تقريبًا، وذلك على أساس ٤٨سم للذراع الواحد، وكان يدور حول نواتها الداخلية درج حلزوني يقع بين جدران هذه النواة وبين جدار المئذنة، كما أقام الأمير عبد الرحمن الأوسط مئذنة خارج المؤخرة بجوار الباب، ثم أقام عبد الرحمن الناصر مئذنة جديدة مازال جزء كبير منها قائمًا حتى الآن إلى ارتفاع ٢٢م، بعد أن تهدم جزؤها العلوي إثر زلزال عام ١٥٨٩م، فكساها المهندس الأسباني (أرنان رويث) برداء حجري، وملأ الفراغ الداخلي بين أدراج المئذنة في جزئها السفلي بالبناء حتى يمكن للمئذنة أن تتحمل ثقل الطابق العلوي الذي أعيد بناؤه، وخصص لوضع الأجراس، ومهما يكن من أمر، فهذه المئذنة تتبع طراز الصوامع أو الأبراج، وهو الطراز السائد في المغرب والأندلس، إلا أن أهم ما تتميز به هو اشتمالها على درجين سلم، أحدهما للصعود، والآخر للنزول، فلا يلتقي الراقون فيها إلا بأعلاها، وفي أعلى المئذنة ثلاث تفاحات (رمانات) اثنتان من ذهب، والثالثة من الفضة، وكانت الشمس إذا أرسلت أشعتها عليها، تكاد تخطف الأبصار ببريقها.

ومن العناصر المهمة والمتميزة: قباب المسجد التي أضيفت في زيادة الحكم المستنصر، وعددها أربع قباب (لوحات ١٠٧، ١٠٩ ـ ١١٠)، واحدة في مدخل زيادة البلاطة الوسطى، وتعرف بقبة الضوء، والثانية تعلو مربعة المحراب، وعلى جانبيها القبتان الثالثة والرابعة، وترتكز هذه القباب على صفين من العقود: السفلي عقود مفصصة متقاطعة، والعلوي على شكل حدوة الفرس.

وتمتاز قبة المحراب (لوحتا ١٠٧ ـ ١٠٨) بنقوشها الكتابية والزخرفية الرائعة، وهذه الأخيرة نفذت بالفسيفساء الذهبية البديعة.

وبالجملة: فإن قباب مسجد قرطبة ذات العقود البارزة المتشابكة كان لها دور بارز في ابتكار القبوات القوطية الشهيرة فيما بعد (لوحتا ١٠٩ ـ ١١٠)، والمحراب تكسو واجهته فسيفساء مذهبة قوامها زخارف نباتية مورقة؛ فضلاً عن النقوش الكتابية الرائعة.

ومن العناصر والمفردات الأخـرى: الساباط، والمقصورة، والمنبر، والميضآت، ودار الصدقة، ودار الوعاظ، ومكاتب لتعليم الأطفال، إلا انه لم يعد لها وجود.

٤ ـ مسجد القرويين بفاس[١]: (شكلا ١٩٧ ـ ١٩٨، لوحة ٩٧).

يعد هذا المسجد من أبدع وأشهر المساجد في العمارة الإسلامية عامة، وفي الغرب الإسلامي وفاس خاصة، ويرجع ذلك إلى دوره البارز في الحياة

---

(١) يصعب في هذا المقام أن نقـدم دراسة وصفيـة وتحليلية مفصّلة ومطولـة لمسجد القرويين، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب، ولذلك حسبنا أن نركز على وصف موجـز للمسجد، وأهم خصائصه المعمارية، وسماته الفنية. أما من أراد التوسع والزيادة، فليرجع إلى العديد من الكتب والدراسات العربية وغير العربية، ومنها: دراسات عبـد الهادي التازي، والسيد عبـد العزيز سالم، وعثمـان عثمان إسماعيل، ومحمد محمد الكحلاوي، والريحاوي، وتيراس، وماسلوف، ومارسيه، وبروفنسال، ولامبير، وهوج، وهيلنبراند، وغيرهم من العلماء والباحثين المتخصصين في العمارة الإسلامية عامة، وعمارة الغرب الإسلامي والمغرب خاصة، وعن شهرة هذا المسجد ودوره في الحياة الدينية والعلمية. انظر: حركات، **المغرب في التاريخ**، (١/ ١٢٧ ـ ١٢٨).

الدينية والعلمية في الغرب الإسلامي، وهو في ذلك مثل مسجد الأزهر الشهير بالقاهرة.

ومسجد القرويين هو نتاج مراحل ثلاث في البناء والزيادة والتوسعة:

المرحلة الأولى: وتمثل مرحلة بنائه الأولى بأمر السيدة أم البنين فاطمة بنت محمد بن عبدالله الفهري عام ٢٤٥هـ ـ ٨٥٩م.

والثانية: وهي الزيادة الأولى في المسجد خلال العصر الزناتي، وذلك على يدي الأمير أحمد بن أبي بكر الزناتي عام ٣٤٥هـ ـ ٩٥٦م.

والثالثة: وهي الزيادة الثالثة في المسجد، وبها اكتملت عمارته، واتخذ صورته النهائية التي هو عليها الآن، وكان ذلك خلال العصر المرابطي على يد الأمير علي بن يوسف بن تاشفين فيما بين عامي ٥٢٨ ـ ٥٣٨هـ ـ ١١٣٤ ـ ١٤٤٤م.

وكان الدافع لبناء المسجد في مرحلته الأولى هو ضيق كل من مسجدي العدوتين: (مسجد الشرفاء بعدوة القرويين، ومسجد الأشياخ بعدوة الأندلسيين) على استيعاب المصلين، ومن ثم بادرت السيدة فاطمة الفهرية المعروفة بأم البنين في إنشاء مسجد جديد من تلك الأموال التي ورثتها بعد وفاة أبيها، وكان ذلك في فاتح شهر رمضان عام ٢٤٥هـ ـ ٨٥٩م، وقد استخرجت مواد البناء من عين المكان، وحتى الماء استنبط من بئر كانت قائمة هناك، ونصبت قبلته على نحو قبلة مسجد الشرفاء الذي أسسه إدريس الثاني[١]، وفي ذلك

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ٦٦٧ ـ ٦٦٨؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (١/ ٢٦٦ ـ ٢٦٧)؛ حركات، **المغرب عبر التاريخ**، (١/ ١٢٦).

يذكر الجزنائي نقلاً عن بعض المؤرخين: «... وأما بناء جامعي القرويين والأندلسيين، وذكر الزيادات فيهما إلى هذا الوقت والحين (أي: حتى زمنه)... أنه لما كثر الواردون عليها (أي: فاس) في أيام الأمير يحيى بن محمد... كان ممن قدم عليها من القيروان محمد بن عبدالله الفهري القروي، ونزل بعدوة القرويين مع أهل بلده الذين وفدوا معه، فمات، وترك بنتين، وهما: فاطمة المدعوة بأم البنين، ومريم، وتحصل لهما بالميراث مال كثير طيب، ورغبتا أن تصرفاه في وجوه من البر، فعلمتا أن الناس قد احتاجوا لبناء جامع كبير في كل عدوة من فاس؛ لضيق الجامعين القديمين المذكورين، فشرعت فاطمة في بناء جامع عدوة القرويين، ومريم في بناء جامع الأندلسيين»[1].

ويضيف الجزنائي فيقول: «أما جامع القرويين، فكان الشروع في حفر أساسه للأخذ في أمور بنائه يوم السبت مهل شهر رمضان المعظم سنة خمس وأربعين ومئتين، وكان بموضعه الذي بني فيه أرض لعمل الخضر، وفيه أشجار لرجل من هوارة كان قد حاز ذلك أبوه بوجه صحيح حين أسست المدينة، فاشترتها منه فاطمة بنت محمد بن عبدالله الفهري القروي، ودفعت الثمن من مالها الحاصل لها من ميراثها من أبيها، وتطوعت ببناء الجامع المذكور، فحفر في أرضه، وأخذ منها التراب والكذان لبنائه، وحفر بها بئر لأخذ الماء لبنائه، ونصبت قبلته على نحو قبلة جامع الشرفاء الذي أسسه الإمام إدريس بن إدريس ﵁ بعد مشورة أهل العلم واجتهادهم في ذلك،

---

(١) الجزنائي، جني زهرة الآس، ص٤٥.

وبني من أربعة بلاطات من قبلة إلى جوف، في كل بلاط اثنا عشر قوسًا من شرق إلى غرب، وجعل محرابه بمقدم البلاط الذي أمام الثريا الكبرى الآن، وجعل بمؤخره صحن صغير، وبمؤخره صومعة حيث هي العنزة الآن، وتم على نحو ما أرادته، وذلك بمطالعة الأمير يحيى، ثم صلت فيه شكرًا لله تعالى الذي وفقها لذلك»[1].

ويدل وصف الجزنائي على أن مسجد القرويين في مرحلته الأولى كان يتكون من صحن أوسط مكشوف، ومقدم جهة القبلة فحسب، وكان المقدم يشتمل على أربع بلاطات (أروقة) موازية لجدار القبلة، وكانت كل بائكة ذات ١٢ عقدًا تسير موازية لجدار القبلة، وهو ما عبر عنه الجزنائي بقوله: «في كل بلاط اثنا عشر قوسًا من شرق إلى غرب».

وقد استطاع العلماء تحديد المكان الذي كان يشغله المسجد في هذه المرحلة من المسجد بصورته الحالية، وهو المساحة التي تمتد من بداية البلاط الرابع من الصحن حتى نهاية البلاط السابع من المسجد الحالي هذا من حيث طول المقدم، أما عرضه، فكان يشتمل على العقود الاثني عشر الوسطى المحصورة بين البلاطات المذكورة، ويحدد هذا العرض صفان من العقود (بائكتان) تقطع البلاطات (الأروقة) الموازية لجدار القبلة من الصحن حتى جدار القبلة، وتتجه عقود هاتين البائكتين عمودية على ذلك الجدار، والمحراب الأصلي كان في موضع الثريا الكبرى الموجودة في المسجد الآن، والصومعة (المئذنة) الأولى كانت موضع القبة التي تعلو العنزة

---

(١) الجزنائي، جني زهرة الآس، ص٤٥ ـ ٤٦.

الآن؛ أي: أنهـا كانت تقوم فـوق الواجهة الشماليـة للمسجـد على محـور المحراب، أما الصحن الأول، فكان يشغل موضع البلاطات (الأروقة) الثلاث الأولى ابتداءً من العنزة الحالية[1] (شكل ١٩٧).

هذا، وقد عثر على لوحـة منقوشة طولها ٤,٧٠م بناحية البلاط الذي كان فيه المحراب الأول نقش عليها بالخط الكوفي آية قرآنية شريفة (آية رقم ٥٦ من سورة الأحـزاب)، واسم الإمـام داود بن إدريس، وتاريـخ ٢٦٣هـ ـ ٨٧٦م.

وعلى حين يرى التازي أنها تمثل نهايـة أعمال البناء في المسجـد في مرحلته الأولى التي بدأت ٢٤٥هـ ـ ٨٥٩م؛ أي: في عهد يحيى، يرى سالم أنها تشير إلى بناء آخر ملحق بالمسجد، أما إسماعيل، فيرى أنها نقلت من مكان آخر إلى موضعها المذكور بالمسجد خشية عليها من الضياع، وهو ما تؤكده لوحات أخرى نقلت من موضعها في وقت لاحق إلى مواضع أخرى[2].

أما المرحلة الثانية التي تمت خلال العصر الزناتي، وبالتحديد في عام

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٦٦٨ ـ ٦٦٩؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، ص٢٦٦ ـ ٢٦٧؛

Marcais, L' architecture, p.198. , Lambert , Les Mosquées , pp. 20_23.

(٢) التازي، **جـامع القرويين**، (١/ ٤٧)؛ **الحـروف المنقوشة بالقرويين في خدمـة الآثار**، ضمن كتاب **دراسات في الآثار الإسلامية**، القاهرة (١٩٧٩م)، ص٢٦٧ ـ ٢٦٩؛ سالم، **تاريـخ المغرب**، ص٦٦٧ حاشيـة ٢؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (١/ ٢٦٧).

٣٤٥هـ ـ ٩٥٦م ـ كما سبق القول ـ، فكان الدافع إليها هو ضيق المسجد بالمصلين، ومن ثم استأذن أحمد بن أبي بكر الزناتي الخليفة الأموي عبد الرحمن الناصر في بناء الجامع وإصلاحه، والزيادة فيه؛ لحاجة الناس لذلك، فأذن له، وبعث إليه بمال كثير من أخماس غنائم الروم، وأمره أن يصرفه فيه، ويصف الجزنائي هذه الزيادة قائلاً: «. . . فأصلحه، وزاد فيه أربع بلاطات من الغرب، وخمسة من الشرق، وثلاثة من الجوف في موضع الصحن الذي كان فيه، وجعل بمؤخرة الصحن الذي به الآن، وفي غربي هذا الصحن بلاطان، وفي شرقيه كذلك، وفي جوفيه بلاط واحد (شكل ١٩٧) بعد أن هدم الصومعة التي به الآن، ولما شرع في بنائها (أي: الصومعة) جعل سعة كل وجه واحدًا وعشرين شبرًا، ويصعد لها على مئة درجة ودرجة، وجعل بابها من جهة القبلة، وغشيت بعد ذلك بصفائح النحاس الأصفر. . . وجعل في أعلاها قبة صغرى، ووضع في ذروتها تفافيح مموهة بالذهب في زُجٍّ من حديد، وركب في الزج المذكور سيف الإمام إدريس بن إدريس رضي الله عنه»[(١)].

وبمطابقة هذا الوصف بالوضع الحالي للمسجد نجد أن الزيادة الزناتية في المسجد قد اقتصرت على مد البلاطات (الأروقة) مسافة خمسة عقود شرقًا، وأربعة غربًا؛ أي: على يمين ويسار البائكتين العموديتين على جدار القبلة، ثم أضاف ثلاث بلاطات جديدة جهة المؤخر (الشمال)؛ أي: أنها حلت محل الصحن الأول للمسجد، ومن ثم أضاف صحنًا جديدًا للمسجد أحاطه بالبلاطات (الأروقة)، بواقع بلاطين غربي الصحن، ومثلهما في شرقيه، أما الجوف (الشمال أو مؤخر المسجد)، فجعل به بلاطًا واحدًا، ولم يقف الأمر

---

(١) الجزنائي، جني زهرة الآس، ص٤٦ ـ ٤٧.

عند ذلك الحد، فبدلاً من الصومعة القديمة التي هدمها، أقام صومعة جديدة فوق منتصف البلاط (الـرواق) المطل على الصحـن من المجنبـة الغربية[1] (شكل ١٩٧).

وهكذا يمكن القول: إن مسجـد القرويين في هذه المرحلة قد أصبح ـ يتكون لأول مرة في تاريخه ـ من صحن مكشوف، ومقدم ومؤخر ومجنبتين، ويشتمل المقدم على سبع بلاطات (أروقة) تسير موازية لجدار القبلة، ويقطع هذه البلاطات أربع بائكات تسير عقودها عمودية على جدار القبلة، والمؤخر تجاه المقدم يشتمل على بلاطة واحدة، أما المجنبتان، فبكل واحدة بلاطتان (رواقان)؛ فضلاً عن الصومعة التي سبقت الإشارة إليها.

أمـا الزيادة الثالثـة والأخيرة، فتمت على يـدي الأمير علي بن يوسف ابن تاشفين فيما بين عامي ٥٢٨ ـ ٥٣٨هـ ـ ١١٣٤ ـ ١١٤٤م، وكـان الدافع إليهـا هو ضيق الجامـع بالمصلين، حتـى كـان الناس يصلون فـي الأسواق والشوارع والطرق المحيطة بالمسجـد أيام الجمع، وكانوا يلاقـون مصاعب كثيرة؛ لتعرضهم لحرارة الشمس أيام الصيف، فاجتمـع الفقهاء والأشياخ، وخاطبوا قاضي القضاة في هذا الأمر، فاستأذن القاضي أمير المسلمين علي ابن يوسف في إجراء زيادة بالمسجد[2].

وقد وصف الجزنائي هـذه الزيادة قائلاً: «. . . ثم أخـذ في البناء في

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٦٦٩ ـ ٦٧٠؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (١/ ٢٦٨ ـ ٢٦٩.

(٢) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٦٧٢ ـ ٦٧٣، إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٢/ ١٣٤ ـ ١٣٥.

هذه الزيادة، فكملت بـه عشر بلاطات من صحنه إلى قبلته، وأخذ في عمل القبة التي بأعلى المحـراب، وما يحاذيها من وسط البلاطين المتصلين بها، فعمـل ذلك بالجـبص المقربص (المقرنص) الفاخـر الصنعـة، ونقش على المحراب ودائر القبة التي عليـه، ورقش ذلك كله بورقة الذهب واللازورد، وأصناف الأصبغـة، وركب في الشمسيات (القمريات) التي بجـوانب القبـة أشكالاً متقنة من أنواع الزجاج وألوانـه، وتم ذلك على أحسن ما يريـد، ثم أخذ في تغشية بعض أبواب الجامع بصفائح النحاس الأصفر بالعمل المحكم، والشكـل المتقن، وأمر بعمل المنبر الـذي به الآن. . . ثم بدأ في بناء مقدم القبلة حيث يدخل إلى مصلى الجنائز. . . وكان الفراغ من هذه الزيادات في شعبان سنة ثمان وثلاثين وخمس مئة. . . »[1].

وبمطابقـة هـذا الوصف بالوصف الحالي للمسجـد نجـد: أن الزيادة المرابطية قد أضافت مساحة جديدة للمسجد من جهة القبلة (أي: عمق مقدم المسجد)؛ حيث تم هـدم جدار القبلة، والدور الملاصقة له، وأقيم مكانها ثلاث بلاطات (أروقـة) موازية لجدار القبلة، ومن ثم أصبح مقـدم المسجد يشتمل على عشر بلاطات، وامتدت صفوف البائكات العمودية الأربع حتى التصقت بجدار القبلة الجديد، وزود المسجد بمحراب جديد، ومنبر يعتبر من أجمل المنابر الإسلامية عامة، وفي الغرب الإسلامي والمغرب خاصة، ولعل أهم ما تتميز به هذه الزيادة هو مجموعة القباب المقربصة (المقرنصة) بنقوشها الزخرفية والكتابية التي تسر الناظرين؛ لدقة أدائها، وجمال تكوينها،

---

(١) الجزنائي، جني زهرة الآس، ص٦٧ ـ ٦٨.

ويبلغ عددها سبع قباب، تعد أقدم القباب المقرنصة في الغرب الإسلامي عامة، وفي المغرب خاصة[1] (شكل ١٩٧).

وبهذه الزيادة المرابطية اكتملت عمارة المسجد، واشتمل على حدوده التي نراها اليوم (شكلا ١٩٧ ـ ١٩٨)؛ ويمثل محور المسجد من الداخل البلاطة الوسطى (الرواق الأوسط) العمودية على جدار القبلة، والتي تعلوها القباب المقربصة الست، فضلاً عن القبة السابعة بمصلى الجنائز، وقد اتصفت هذه الزيادة بالتأنق، وببلوغ الغاية في دقة النقش، وروعة التكوين، وجمال النسب، سواء في زخارف الأبواب والمنبر والمحراب والقباب المقربصة السبع؛ كما ظهرت هنا لأول مرة الزخرفة المعروفة بالثعبانية التي شاعت بعد ذلك خلال العصر الموحدي.

أما العقود، فمنها: العقود المفصصة، والمتجاوزة، والعقود التوأمية المنفوخة، والعقود المتقاطعة، وعقود من النوع الذي تتناوب فيه الأقواس نصف الدائرية مع أقواس صغيرة مدببة[2].

أما المفردات والعناصر التي أضيفت لمسجد القرويين، فمن بينها: القبة التي تعلو العنزة الحالية، والبيلة والسقاية المستطيلة على يسار الخارج

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٦٧٢ ـ ٦٧٥؛ ولمزيد من التفاصيل عن هذه القباب انظر: الكحلاوي، **القباب المقرنصة في المغرب الأقصى في عصر المرابطين**، مجلة التاريخ والمستقبل، مج٣، العدد (١)، قسم التاريخ بآداب المنيا، (يناير ١٩٩٣م)، ص١٥٥ ـ ١٩٢، (أشكال ١ ـ ٦، لوحات ١ ـ ١٧).

(٢) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٦٧٢ ـ ٦٧٥؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٢/ ١٣٩ ـ ١٤٢).

من باب الحفاة، ومنبر من الأبنوس وشجر العناب في عهد الخليفة الأموي بالأندلس هشام المؤيد وحاجبه المنصور محمد بن أبي عامر[1]، وذلك قبل استحداث المنبر المرابطي الذي سبقت الإشارة إليه.

وفي عصر الموحدين تمت تغطية نقوش أعلى المحراب ودائر القبة بالكاغد، ومن فوقه الجبص (الجص) حتى لا تلهي النقوش المصلين، وأضيفت قبة مقربصة (مقرنصة) بالباب الغربي الكبير، وتم توسيع باب الحفاة وتجديده، وأنشئت البيلة والخصة ودار الوضوء.

وفي العصر المريني تم إصلاح الصومعة، وتبييضها بالجص والجير، ودلكت بعد تبييضها حتى صارت كالمرآة، وبنيت ـ أيضًا ـ الغرفة المطلة على باب الصومعة، فضلاً عن العنزة المرينية، وخزانة الكتب، وخزانة المصاحف، وزاوية القراء، ولا تفوتنا الإشارة كذلك إلى الثريا المرينية، وفيها من الصنعة ما يعجز عنه الآن ـ على حد قول الجزنائي ـ[2].

وشيدت في العصر المريني ـ أيضًا ـ ساعة مائية عظيمة؛ فضلاً عن خلوة الأسبوع السفلى عام ٧٦٢هـ ـ ١٣٦٠م، وتعلوها خلوة الأسبوع العليا ٧٧٠هـ ـ ١٣٦٨م، وقد تم إصلاح هذه الأخيرة أو تجديدها في العصر السعدي، وزود السلطان أحمد المنصور الذهبي السعدي الجهة الشرقية لصحن مسجد القرويين بخصة عظيمة جلب رخامها من فرنسا عام ٩٩٦هـ ـ ١٥٨٧م، تقابلها

---

(١) سالم، **تاريخ المغرب**، ص٦٧١ ـ ٦٧٢؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (١/ ٢٦٩).

(٢) الجزنائي، **جني زهرة الآس**، ص٦٩ ـ ٧٧؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (١/ ٢٧٤ ـ ٢٧٥).

(أي: في الجهة الغربية من الصحن) خصة أخرى أضافها الأمير عبدالله بن محمد المأمون بن أحمد المنصور السعدي عام ١٠١٨هـ - ١٦٠٩م، وتعلو كلاً منهما قبة خشبية تأخذ من الخارج هيئة جمالونية، غطيت بالقرميد المزجج باللون الأخضر، وتتميز هاتان الخصتان بالنقوش الزخرفية المتنوعة، والنقوش الكتابية المنفذة بخط الثلث، وكلتاهما تتضمن أبياتًا شعرية (شكلا ١٩٨، لوحة ٩٧)، وهما تعيدان إلى ذاكرتنا مثيلاتهما ببهو السباع أو الأسود بقصور الحمراء بغرناطة[١].

وهكذا كان وما يزال مسجد القرويين علامة حضارية كبرى، ودرة في جبين العمارة والفنون الإسلامية.

٥ - مسجد أحمد بن طولون[٢]: (٢٦٣ - ٢٦٥هـ - ٨٧٦ - ٨٧٩م) بالقاهرة (شكلا ٩٣ - ٩٤، لوحات ٣٢ - ٣٤).

هو ثالث المساجد الجامعة بعد جامعي: الفسطاط، والعسكر. بناه

---

(١) التازي، **الحروف المنقوشة**، ص٢٧٦ - ٢٨٠؛ أبو رحاب، **العمائر**، ص١٣٨ - ١٣٩؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٣٦٧.

(٢) يصعب في هذا المقام أن نقدم دراسة وصفية وتحليلية مفصّلة ومطولة للمسجد الطولوني، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب، ولذلك حسبنا أن نركز على وصف موجز للمسجد، وأهم الخصائص المعمارية، والسمات الفنية له. أما من أراد التوسع والزيادة، فليرجع إلى العديد من الكتب والدراسات العربية وغير العربية، ومن بينها: عكوش، محمود، تاريخ ووصف الجامع الطولوني، القاهرة (١٩٢٧م)؛ أحمد، محمود، **بيان تاريخي عن الجامع الطولوني وشرح مميزاته الفنية**، القاهرة (١٩٣٥م)؛ حسن، زكي محمد، **الفن الإسلامي في مصر**، =

أبو العباس أحمد بن طولون؛ لاستكمال المعالم الرئيسية ومظاهر الحكم في عاصمته الجديدة، القطائع التي اختطها بعد أن استقل بحكم مصر عن الخلافة العباسية استقلالاً اسميًا.

والمسجد محتفظ بحدوده القديمة، ومعظم معالمه الأصيلة، الميضأة التي كانت في عهد أحمد بن طولون بجوار المئذنة خارج الجامع للحفاظ على طهارته. وقد عملت بالجامع تجديدات وإضافات مختلفة لم يتبق منها إلا بعض المحاريب الجصية من العصر الفاطمي، وعصر المماليك البحرية، بالإضافة إلى القبة الحجرية للميضأة في مكان الفوارة الأصلية بوسط الصحن (لوحة ٣٢)، وهي من عمارة السلطان الملك المنصور لاجين عام ٦٩٦هـ ـ ١٢٩٦م. ومن الراجح أنه أضاف لبناء المئذنة محتفظًا بالملوية التي كانت

= ط٢، بيروت (١٩٨٢م)، ص٣٧ ـ ٤٧؛ مرزوق، **مساجد القاهرة قبل عصر المماليك**، القاهرة (١٩٤٢م)، ص٢٧ ـ ٥٢؛ عبد الوهاب، **تاريخ المساجد الأثرية**، (١/ ٣٢ ـ ٤٦)؛ فكري، **مساجد القاهرة ومدارسها**، المدخل، ص١٠١ ـ ١٣٦؛ شافعي، **العمارة العربية في مصر الإسلامية**، ص٤٦٣ ـ ٤٩٥؛ الباشا، **القاهرة تاريخها، فنونها، أثارها**، ص٤٣٤ ـ ٤٥٢؛ **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، ص١١٨ ـ ١٢٠؛ ماهر، سعاد، **مساجد مصر وأولياؤها الصالحون**، (١/ ١٣٥ ـ ١٥١)؛ عبد الرازق، **العمارة الإسلامية**، ص١٠٢ ـ ١١٨؛ **تاريخ وآثار مصر**، ص١١٧ ـ ١٣١؛ رزق، عاصم محمد، **أطلس العمارة الإسلامية**، (١/ ٥٧ ـ ٩٦)؛ (فضلاً عن الدراسات الأجنبية المتعددة، ومن بينها: دراسات كوربت، ووليامز، وبريجز، وهوتكير، وفييت، وزكي حسن (بالفرنسية)، وبوتي، وكريزول، ودوريس أبو سيف، وطارق سويلم (رسالته للدكتوراه من جامعة هارفارد ١٩٩٤م)، وأيمن فؤاد سيد (رسالته للدكتوراه عن تطور العاصمة المصرية، ص٤٢ ـ ٥٥، وهي بالفرنسية)، وFattel، وغيرهم.

عليها المئذنة الأصلية، وهي شبيهة لملويتي جامع سامراء الكبير، ومسجد أبي دلف شمالي سامراء، وإن لم تكن مئذنة ابن طولون مستديرة بكاملها مثلهما؛ حيث إن ثلث ارتفاعها متعامد الأضلاع، يعلوه جزء أسطواني، وهي مبنية من الحجر (لوحة ٣٢).

ويتكون المسجد من صحن أوسط مكشوف، ومقدم، ومؤخر، ومجنبتين. وتحيط بالمسجد زيادات من ثلاث جهات، عدا جهة القبلة. وكانت دار الإمارة تقع في هذه الجهة، بينما تقع الملوية في الزيادة الخلفية مثل جامع سامراء، وإن لم تكن على محور الجامع مثلها، والزيادات مستواها منخفض عن مستوى الجامع، وربما يرجع ذلك لطبيعة الموقع.

ويتكون مقدم المسجد بالضلع القبلي (الجنوبي الشرقي) من خمس بائكات، بينها خمسة أروقة موازية لجدار القبلة، وتتكون كل بائكة من خمس عشرة دعامة مستطيلة، عليها زخارف من الطراز الثاني والثالث من زخارف سامراء، ويعلوها سقف خشبي. وتوجد في قوصرات العقود طاقات معقودة بعقود مدببة، ويعلو مستوى العقود إفريز من زخارف جصية يعلوه إزار خشبي به آيات قرآنية. ويتوسط المحراب المجوف (لوحة ٣٣) صدرَ مقدم المسجد، وطاقيتُه مكسوة بالخشب، أسفلها شريط من الفسيفساء، وباقي المحراب مزخرف بأشرطة رخامية، وواجهة المحراب جصية. وتعلو المحراب قبة خشبية، والراجح أن الأعمال السابقة الخاصة بالمحراب من عمارة السلطان لاجين. وعن يسار المحراب يوجد محراب جصي مسطح. كما توجد أربعة محاريب جصية مسطحة أخرى بالدعامات الثامنة والتاسعة بالبوائك الثانية والرابعة. ويوجد نقش الإنشاء للمسجد بالدعامة الثامنة من البائكة الثالثة،

ويوجد المنبر عن يمين المحراب المجوف، وهو منبر مملوكي يعود لعام ٦٩٦هـ ـ ١٢٩٦م ـ أيضًا ـ (لوحة ٣٣). وتقع دكة المبلغ الخشبية بين الدعامتين الثامنة والتاسعة من البائكة الثانية، وهي مواجهة للمحراب مباشرة، وترتفع فوق أربعة أعمدة رخامية مستديرة، ويصعد إليها من سلم داخلها.

ويتكون المؤخر من بائكتين موازيتين لجدار القبلة، أما المجنبتان، فتتكون كل منهما من بائكتين تسير عقودهما متعامدة على جدار القبلة. وتطل على الصحن أربع واجهات، كل منها تتكون من ثلاثة عشر عقدًا مدببًا محمولاً على أربع عشرة دعامة. ويبلغ عدد شبابيك الجامع ١٢٨ شباكًا من الجص المفرغ. وللجامع اثنان وأربعون بابًا: واحد وعشرون بالمسجد، وواحد وعشرون بالزيادات، سد أحدها، ويلاحظ وجود أربعة أبواب في صدر مقدم المسجد يرجح أنها كانت تستخدم في دخول الأمير وحاشيته، ويؤيد هذا الرأي: أن دار الإمارة كانت من هذه الجهة. ويعلو الجدران صف أفقي من الشرافات الفريدة (لوحتا ٣٢، ٣٤)، وقد شكلت بشكل رمزي على هيئة صفوف المصلين خلف الإمام في الصلاة الجامعة، وتعرف لدى البعض بالعرائس، وهناك من يرى أنها كانت طلسمًا، وهذا غير صحيح.

وعند تحليل مسقط المسجد نجد أنه مستطيل، لكنه يصبح مربعًا تقريبًا بعد إضافة الزيادات، وأبعاده ١٦٢ × ١٦٢ متر؛ أي: أن مساحته تقرب من ستة أفدنة ونصف، وتبلغ نسبة مسطح الصحن إلى مسطح الجامع بدون الزيادات ١ : ٢ تقريبًا، وتكون النسبة بعد إضافة الزيادات ١ : ٣، وتبلغ نسبة عرض مقدم المسجد إلى طولها ١ : ٣,٦ وهي تقريبًا نفس النسبة لمقدم المسجد الأموي والدعامات والعقود موازية لجدار القبلة في المقدم والمؤخر؛

مما يؤكد صفوف المصلين، إلا أنها موازية للحوائط الخارجية في المجنبتين؛ مما يفصلها فراغيًا عن المقدم.

وبتحليل الواجهات الداخلية وجد أن الطاقات ـ التي عملت بقوصرات العقود لتخفيف الأوزان عنها ـ شكلت مع أطر الزخارف الجصية والنباتية والهندسية وحدة في التشكيل الفراغي الداخلي. وقد اتسم الفراغ الداخلي عمومًا بالغنى في الزخارف والنقوش الجصية.

وقد عملت النوافذ العالية بجدار المسجد على المساعدة في الإضاءة وتحريك الهواء بالجامع، دون تشتيت ذهن المصلي، كما ساعدت على تشكيل الواجهات الخارجية هذا إلى جانب الشرافات التي تعلو الجامع، وبتحليل هذه الواجهات تبين عدم وجود ارتباطات بين موقع النوافذ ومواقع الأبواب ومحاور العقود والفراغات الداخلية بشكل عام؛ مما يعكس عدم ارتباط التشكيل الخارجي بالتكوين الفراغي الداخلي.

وقد تميز الجامع بتعدد أبوابه، والتي لم تتسم بأي معالجة خاصة تؤكد مواقعها، وكانت تؤدي مباشرة للصحن عبر الأروقة.

ويلاحظ: أن المسجد به تأثر واضح بعمارة سامراء ـ موطن أحمد بن طولون ـ سواء في الملوية، أو في استخدام الآجر (الطوب الأحمر) في البناء، وهو مادة البناء المستخدمة في العراق، أو في الزيادات التي حول المسجد، أو في الزخارف الجصية من الطراز الثاني والثالث من زخارف سامراء.

وقد لوحظ ـ أيضًا ـ: أن الوحدة العضوية بين العمارة والنقوش الكتابية لم يتم تحقيقها كما هو الحال في عمارة أواخر القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، ولوحظ وجود علاقة بين تصميمات وأنماط الزخارف بالقمريات

الجصية والزخارف في بواطن العقود بالمسجد، والشمسيات الرخامية بالمسجد الأموي.

وبتقويم مبنى المسجد يلاحظ: انعكاس البيئة عليه؛ لاستخدام مواد البيئة المحلية فيه من طوب أحمر (الآجر) للحوائط، وأسقف خشبية، بما يعكس الارتباط البيئي؛ حيث لم تجلب مواد من الخارج، أو من مبان أخرى، واستخدمت اليد العاملة المحلية.

وقد استخدم أسلوب الإنشاء بالحوائط الحاملة، والأسقف الخشبية، وظهر التأثر بأسلوب الإنشاء بجذوع النخيل في تشكيل القطاعات الخشبية الحاملة للأسقف، وفي أعتاب الأبواب؛ مما يعكس الصدق في التعبير، كذلك يلاحظ: أنه حقق الغرض منه كمسجد جامع، وكدليل على قوة حكم ابن طولون. وربما كان ذلك أحد أسباب اتساع مساحة المسجد وزخرفته، وبناء ملويته بشكل مشابه لمسجد سامراء حاضرة الخلافة في ذلك الوقت. كما يلاحظ: استخدام الصحن في المسجد، وهو ملائم لمناخ المنطقة، كما أنه يساعد على إضاءة الأروقة[١].

٦ ـ **الجامع الأزهر**: (٣٥٩ ـ ٣٦١هـ ـ ٩٧٠ ـ ٩٧٢م) بالقاهرة[٢] (شكلا ٩٩ ـ ١٠٠، لوحة ٣٨).

أمر بتشييد هذا المسجد الجامع القائد جوهر الصقلبي المعروف بالصقلي

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري في العصور الإسلامية المختلفة**، دراسة تحليلية على العاصمة القاهرة، جدة (١٩٩٠م)، ص١٩ ـ ٢٤.

(٢) يصعب في هذا المقام أن نقدم دراسة وصفية وتحليلية مفصّلة ومطولة لمسجد =

عام ٣٥٩هـ ـ ٩٧٠م بعد أن تم لـه فتح مصر، وقد أقيم في الجنوب الشرقي من قاهرة الفاطميين ـ المدينـة الجديدة حينـذاك، وقد أنشئ المسجد كأول مسجد جامع بالقاهرة، وهو رابع المساجـد الجامعة بمصر. وكان المسجد هو أول العمائر التي بـدأ بها جوهر عمارة القاهرة، وكان الغرض من بنائه: أن يكون مكاناً للدعوة للمذهب الشيعي الجديد على مصر، وأن يكون مسجدًا جامعًا يليق بحاضرة الخليفة (أي: القاهرة).

وقد تطور المسجد، وألحقت به عدة إضافات منذ إنشائه وحتى العصر الحديث، حتى وصلت مساحته إلى ضعف المساحة الأصلية، فكان المسجد

= الأزهر، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب، ولذلك حسبنا أن نركز على وصف موجز للمسجد، وأهم الخصائص المعمارية، والسمات الفنية له. أما من أراد التوسع والزيادة، فليرجع إلى العديد من الكتب والدراسات العربية وغير العربية، ومـن بينهـا: مـرزوق، **مساجـد القاهـرة قبـل عصـر الممـاليك**، ص٥٣ ـ ٦٦، عبد الوهاب، **تاريخ المساجد**، (١/ ٤٧ ـ ٦٣)؛ فكري، **مساجد القاهرة**، (١/ ٤١ ـ ٥٩)، ماهر، **مساجد مصر**، (١/ ١٦٥ ـ ٢٢٦)، رزق، **أطلس العمارة**، (١/ ١٤٩ ـ ١٩٧)؛ عبـد الرازق، **العمـارة الإسلاميـة**، ص١٤٦ ـ ١٦٩؛ **تاريـخ وآثار مصر الإسلامية**، ص٢١٩ ـ ٢٣٧؛ العمري والطايش، **العمارة في مصر**، ص٦٧ ـ ٧٤؛ عثمان، **موسوعة العمارة الفاطمية** (الكتاب الأول)، ص٢٧٥ ـ ٢٩٠؛ الباشا، **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، ص١٢٠ ـ ١٢١؛ فهمي، **الجامع الأزهر**، كتاب القاهرة، ص٤٥٣ ـ ٤٦١؛ (فضلاً عن الدراسات الأجنبية المتعـددة، ومن بينها: دراسات بريجز، وهوتكير، وفييت، ورافيس، وكريزول (تم ترجمة المجلد الأول وتحقيقه)، ودوريس أبو سيف، وأيمن فؤاد سيد (رسالته للدكتوراه، ص١٩١ ـ ٢٠٧)، وناصر الرباط (مجلة مقرنص، المجلد ١٣، (١٩٩٦م)، ص٤٥ ـ ٦٧).

يشغل ـ عند إنشائـه ـ مساحة مستطيلة ٨٨ × ٧٠م[٢] عبارة عن صحـن أوسط تحيط به مقدم، ومجنبتان فقط.

وفي عام ٥٢٤هـ ـ ١١٢٩م أمر الخليفة الفاطمي الحافظ لدين الله بإضافة رواق يحيط بالصحن من جهاته الأربع، كما أمر بإضافة قبة على مقدمة الرواق الأوسط العمودي المعروف خطأ بالمجاز القاطع، وهي المعروفة بقبة البهو.

وفي عام ٦٦٥هـ ـ ١٢٦٦م قام السلطان المملوكي الظاهر بيبرس بتجديد الجامع وإصلاحه بعـد أن أصابه الإهمـال نتيجـة لغلقـه وإبطال الصلاة فيـه ـ إبان الدولة الأيوبية ـ، وذلك لمقاومة المذهب الشيعي، ولقطع صلة الناس بالفاطميين.

وخلال عصر المماليك البحريـة ألحق بالجامع مدرستان، إحداهما: المدرسة الطيبرسية التي أمر بإنشائها الأمير علاء الدين طيبرس عام ٧٠٩هـ ـ ١٣٠٩م، والثانية: المدرسة الأقبغاوية التي أمر بإنشائها الأمير أقبغا عبد الواحد عام ٧٤٠هـ ـ ١٣٤٠م.

وفي عصر المماليك الجراكسة أمر الأمير جوهر القنقبائي عام ٨٤٤هـ ـ ١٤٤٠م بإضافة مدرسة ثالثة (المدرسة الجوهرية). أما السلطان قايتباي، فقد أمر في عام ٨٧٢هـ ـ ١٤٦٧م بإقامة باب ضخم يؤدي إلى صحن الجامع ترتفع من فوقه مئذنـة، ثم في عام ٩١٥هـ ـ ١٥١٠م أمـر السلطان الغوري بإضافـة مئذنة أخرى بجوار المئذنة السابقة.

وفي العصر العثماني قام الأمير عبد الرحمن كتخدا بإجراء عدة إصلاحات وتجديدات؛ حيث هدم جدار القبلة عن يمين ويسار المحراب، وأضاف مقدمًا

جديدًا (المقصورة المستجدة) خلف المقدم الأصلي، ويشكل امتدادًا له، كما أضاف عدة أبواب للجامع، وأقام مدفنًا ـ دفن فيه عقب وفاته ـ بالإضافة إلى ثلاث مآذن، هدمت إحداها في عهد الخديو عباس حلمي الثاني.

يتكون المسقط الحالي للجامع الأزهر من صحن مستطيل، ومقدم، ومؤخر، ومجنبتين. ويشتمل مقدم المسجد الأصلي على خمس بائكات، تحصر فيما بينها خمسة أروقة تسير موازية لجدار القبلة، ويقطعها رواق أوسط (بلاطة وسطى) عمودي هو المعروف خطأً بالمجاز القاطع. وتتكون كل بائكة من عقود مدببة محمولة على أعمدة رخامية مستديرة، ويتوسط صدرَ المقدَّم محراب مجوف، لم يتبق منه سوى طاقيته ذات الزخارف الجصية، وقد جدد الجزء الأسفل من المحراب والجدار المجاور له، وكسي بالرخام الأبيض، وبه إزار من الزخارف المذهبة.

وكان يعلو الرواق الأول للمقدم مما يلي جدار القبلة ثلاث قباب، إحداها تعلو المساحة المربعة أمام المحراب، والاثنتان الأخريان في ركني الرواق. أما المقدم المضاف (المقصورة المستجدة التي زادها الأمير عبد الرحمن كتخدا)، فهو يشتمل على أربع بائكات موازية لجدار القبلة، يقطعها رواق أوسط عمودي ـ ليس على امتداد الرواق العمودي الأول ـ وهو عبارة عن بائكتين عموديتين على جدار القبلة، وتتكون كل بائكة من خمس دعامات مختلفة المسقط تحمل فوقها أربعة عقود مدببة. ويتوسط صدر هذا المقدم محرابان، الأول: كبير على غرار المحاريب المملوكية تكوينًا وزخرفًا، أقيمت عليه قبة مرتفعة على ستة أعمدة، والآخر صغير عن شمال المنبر يعرف بمحراب الشيخ الدردير.

أما بالنسبة للمجنبتين، فتتكون كل منهما من عشر بائكات، تحصر فيما بينها أحد عشر رواقًا موازيًا لجدار القبلة.

أما المؤخر، فهو يتكون من رواق واحد، ويعلو المؤخر فوق المدخل الرئيسي مقصورة خشبية بارزة تطل على الصحن (لوحة ٣٨).

للجامع الأزهر ثمانيـة أبواب: باب المزينين ـ الباب الحـالي الرئيسي للأزهر ـ الباب العباسي في الضلـع الغربي، باب المغاربـة، وباب الشوام، وباب الصعايدة في الضلع الجنوبي، باب الحرمين، وباب الشوربة في الضلع الشرقي، وباب الجوهرية في الضلع الشمالي.

وعن يمين الداخل من باب المزينين توجد المدرسة الطيبرسية، بينما عن اليسار توجـد المدرسة الأقبغاويـة التي كانت تشغلها المكتبة الأزهرية. ويلاصق الجامـع من الجانب الشمالي الشرقي المدرسة الجوهرية، وملحق بها مدفن تعلوه قبـة. وتعلو أسوار الأزهر وأبوابـه خمس مآذن: ثلاث منها من داخل باب المزينين ـ إحداهما: المئذنة الأقبغاوية، والثانية: مئذنة قايتباي، والثالث: مئذنـة الغوري، والأخيرة: ذات رأس مزدوجـة، وتمتاز بوجـود سلمين بها، لا يرى الصاعد فيها النازل (لوحة ٣٨). أما المئذنتان الأخريان، فهما من إنشاء عبد الرحمن كتخدا، إحداهما بجانب باب الصعايدة، والأخرى بباب الشوربة.

وبتحليل المسقط الأفقي نجد أن المسجد تجمعت عناصره حول صحن أوسط متسع ـ الذي يلاحظ أنه كان يشغل حوالي نصف مسطح الجامع قبيل إضافة المقـدم الثاني (المقصورة المستجدة) والمدارس ـ وتبلغ النسبـة فيما بينها ١ : ٢,٢٧؛ أي: نصف مسطح المسجـد الفاطمي، وهي نسبـة انتشر

استخدامها في المساجد الجامعة الفاطمية فيما بعد، وقد ساعد هذا المسطح المكشوف الكبير في توفير الإضاءة الطبيعية بداخل الأروقة.

وقد ارتبطت المداخل ارتباطًا مباشرًا بمحاور الصحن، وليس بمحور الكتلة البنائية للمسجد، فالباب الرئيسي يقع على محور الصحن الرئيسي المار بالمحراب، بينما ارتبط المدخلان الجانبيان بمحور الصحن الشمالي/ الجنوبي، مع ملاحظة أن هذه المداخل لم تؤكد بمعالجة معمارية متميزة، إنما جاءت في سمت الحائط الخارجي، ويرجح أن تعدد الأبواب كان لتسهيل دخول وخروج الأعداد الكبيرة من المصلين، مع ملاحظة أن الأبواب كانت تؤدي مباشرة للصحن عبر الأروقة الجانبية والخلفية. وكذلك عقود البائكات موازية لجدار القبلة؛ مما يعمل على تأكيد صفوف المصلين، وعلى استمرارية الفراغ بالمقدم والمؤخر والمجنبتين.

كما عمل الرواق الأوسط العمودي بمقدم المسجد على تحديد مسار الحركة داخل الجامع في اتجاه المحراب، خاصة وأنه جاء على محور الباب الرئيسي، وعلى توفير إضاءة طبيعية للمسار حتى عمق مقدم المسجد أمام المحراب من النوافذ الناتجة عن فرق منسوبي سقف المقدم وسقف الرواق الأوسط العمودي.

وقد زادت القبة القائمة على مقدمة الرواق الأوسط العمودي من ناحية الصحن المعروفة بقبة البهو من تأكيد الحركة إلى المقدم والرواق الأوسط العمودي.

وتجدر الإشارة هنا: إلى أن الرواق الأوسط العمودي قد وجد من قبل

في تصميم المسجد الأموي بدمشق (٨٧ ـ ٩٦هـ ـ ٧٠٥ ـ ٧١٥م)، وفي مسجد قصر الحير الشرقي بالشام (١١٠هـ ـ ٧٢٩م) (أشكال ٥١ ـ ٥٣). وربما يرجع وجود القباب الثلاثة التي تعلو الرواق الأول إلى الرغبة في تأكيد حائط القبلة، أو إلى تأكيد مكانة الإمام في المذهب الشيعي، أو تأكيد موضع المحراب.

وبتحليل الواجهات الداخلية وجد أن الواجهات المطلة على الصحن اعتمد تشكيلها على قوصرات زينت أركانها بأنصاف أعمدة وضعت فوق خواصر العقود على محاور الأعمدة، بينما وضعت على محاور العقود رصائع مزينة بزخارف نباتية، يعلوها إفريز من الزخارف الهندسية، يتوجها من أعلى شرافات مسننة. ويلاحظ: عدم ارتباط الشرافات والزخارف بمحاور العقود.

وقد تمت معالجة واجهة الرواق الأوسط العمودي المطلة على الصحن معالجة متميزة عن سائر الواجهة، وذلك برفع الحائط أعلى العقد على بقية عقود الرواق المطلة على الصحن أضيف عمودان على جانبي الرواق الأوسط وتغير الإيقاع بين الأعمدة. أما داخل الأروقة، فقد اعتمد التشكيل على عمل شريط كتابي من الآيات القرآنية بالخط الكوفي يدور حول العقود مؤكدًا إياها، وزينت تواشيح العقود بزخارف جصية نباتية، كما زخرفت واجهة المحراب وجانباه بالجص.

وبتحليل الواجهات الخارجية نجد أنها لم تكن بثراء الفراغ الداخلي، وإنما اتسمت بالبساطة، وخلوها من الزخارف، وقد نظمت بها فتحات معقودة بالجزء العلوي في الحائط، ارتبطت محاورها مع محاور فراغات الأروقة الداخلية. ويلاحظ: أن شكل وطراز الشرافات المسننة التي تعلو الواجهة

الخارجية تختلف عن تلك المطلة على الصحن، وذلك راجع لاختلاف العصور التي أنشئت فيها الزيادات.

استخدم في إنشاء الجامع الأزهر الطوب الأحمر والبياض في الجزء الفاطمي، بينما استخدم الحجر في الإضافات التي تمت في العصور التالية. وقد سقفت الأروقة بألواح من الخشب الظاهر محمولة على براطيم خشبية ترتكز على الحوائط أعلى العقود. كما استخدم الآجر في بناء القباب التي تعلو الرواق الأول بمقدم المسجد الأصلي، وهي المواد والعناصر التي كانت متوافرة بالبيئة المحلية. أما الأعمدة الرخامية وتيجانها، فهي منقولة من عمائر قديمة، ومما سبق يتضح أن أغلب مواد الإنشاء جلب من البيئة المحيطة؛ مما يؤكد الارتباط بها، كما أن بعضًا من مواد الإنشاء استخدم على طبيعته بدون بياض أو معالجة؛ مما يعكس الصدق في التعبير عن مواد وطرق الإنشاء، إلا أن البعض الآخر لم يظهر؛ لأنه غطي بالجص. وقد لبى الصحن المكشوف المتطلبات المناخية من حيث توفير الإضاءة والتهوية اللازمين لأروقة المسجد، وتبريد الهواء بداخله.

وقد ألحقت بمسجد الأزهر العديد من الإضافات التي جاءت مكملة لرسالة المسجد؛ كالمدارس والأروقة؛ مثل: رواق الصعايدة، ورواق الشراقوة، ورواق المنايفة، ورواق الشوام، ورواق المغاربة، ورواق الأتراك، ورواق السنارية، وغيرها، وبذلك لم يقتصر دور الجامع على الوظيفة الدينية، فصار الجامع مقصدًا لطلاب العلم من كل حدب وصوب من داخل مصر، ومن الأقطار الإسلامية الأخرى[1].

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري**، ص٢٨ ـ ٣٣.

٧ ـ مسجـد شاه زاده بإستانبول: (٩٥١ ـ ٩٥٥هـ ـ ١٥٤٤ ـ ١٥٤٨م) (شكل ٢٩٤).

بعد هذا المسجد من أبدع وأشهر المساجد في العمارة الإسلامية عامة، وفي العصر العثماني وإستانبول خاصة، وهو واحد من بين ثلاثة مساجد تعكس إبداعات وتجليات قوجة معمار سنان، وقد وصفه معمار سنان في مذكراته: أنه يمثل فترة تلمذته، ويمثل هذا المسجد النموذج المثالي للطراز التقليدي أو الكلاسيكي للعمارة الإسلاميـة خلال العصر العثماني، وهو الطراز الذي يحلو للبعض تسميته بالطراز الإمبراطوري، وفحوى هذا النموذج: أن الجزء المغطى بالمسجـد يتميز بوجود قبـة مركزية تحيط بها أربعـة أنصاف قباب؛ فضلاً عن أربع قباب صغيرة في الأركان، بواقع قبة بكل ركن.

ويعلق آصلان آبا على أهمية ابتكار معمار سنان لهذا النموذج المثالي بقولـه: «ونرى فيه (أي: في مسجـد شاهزادة) المحاولـة الأولى لسنان في معالجة مشكلة نصف القبة، وكيف تجاوز بمحاولته مشاكل قباب أيا صوفيا، وبايزيد، عندما ابتكر النموذج المثالي للمبنى ذي القبـة المركزية، وأنصاف القباب الأربع حولها، وسنان بهذا العمل يكون قد حقق أحلام مهندسي عصر النهضة، ثم لا بد أنه قد شاهد مسجد فاتح باشا بديار بكر، ولاحظ المآخذ والعيوب التي ظهرت في المحاولات الأولى لتصميم أنصاف القباب الأربع، ولا شك أنه فكر واجتهد في كيفية تخطي هذه العيوب وتجاوزها، وإذا كانت تأثيرات العمارة في بورصة قد ظهرت بوضوح في مسجد بايزيد بإستانبول، فإن سناناً قد حرر نفسه تمامًا من تلك التأثيرات عندما وضع تصميمات مسجد

شاهزادة، وعمد إلى أسلوب جديد بالكامل جعله يقيم منشآت معمارية ضخمة رائعة بأسلوب خاص به هو».

وقد أمر بإنشاء هذا المسجد والمجموعة المعمارية الملحقة به السلطان سليمـان القانوني، أو المعظم، وذلك تخليـدًا لذكرى ولده الأكبر شاهزاده محمد الذي توفي في مغنيسة وهو في الواحد والعشرين من عمره.

وتضم هذه المجموعة المعمارية ـ بالإضافة إلى المسجد ـ تربة شاهزادة محمد (شكل ٣٤٢)، وقد بنيت عقب وفاة شاهزادة (أي: قبل بناء المسجد)، ومدرسة، ودار الضيافـة، ودار المرق (عمارت). والتربـة تقع خلف جدار القبلة، ورتبت بقية الأبنية الملحقة في الجانب الشرقي من الفناء الخارجي، ويستثنى من ذلك: المدرسة التي يفصل بينها وبين المسجد الشارع.

غير أن ما يعنينا في هذا المقام هو المسجد الذي يمثل محور المجموعة كلها (الكليـة)، وهو يتكون من جزأين، أحدهما: مغطى، ويمثل المسجد نفسه، والآخر: مكشوف، ويمثل الحرم.

والجـزء المغطى عبارة عن مساحـة مربعـة تحوي أربع دعامات تبلـغ المسافة بين كل دعامة والتي تليها ١٦,٥٢م٢، وتعلو هذه الدعامات ١٢ عقدًا، بواقع ٦ عقود موازية لجدار القبلة، ومثلها عمودية على ذلك الجدار، وهو الأمر الذي نتج عنه تقسيم المسجد إلى ثلاثة أروقة، أوسطها أوسعها وأكبرها وأهمها، وهذه الأروقة الثلاثة ذات مساحات مربعة، وأخرى مستطيلة، وقد غطيت المساحات المربعة بالقباب، بواقع قبة مركزية تعلو المربع الذي يتوسط الرواق الأوسط فيما بين الدعامـات الأربع، و٤ قباب تعلو مربعات الأركان الأربعة بالرواقين الجانبيين، بواقـع قبتين بركني كل رواق، أما المساحـات

المستطيلة التي تقع فيما بين القبة المركزية والقباب الأربع بالأركان، فقد غطيت بأربع أنصاف قباب، ويلاحظ وجود حنيتين ركنيتين على جانبي كل نصف قبة، وذلك لإكمال الحيز المستطيل بكل جهة، وإذا كان هذا الأسلوب قد سبق ظهوره في مسجد فاتح باشا بديار بكر، إلا أنه ينفذ هنا ولأول مرة بإستانبول، وقد تمت معالجة أنصاف القباب هنا بأسلوب معماري يختلف تمامًا عن آيا صوفيا (لوحتا ١٨٧ ـ ١٨٨). ويبلغ ارتفاع القبة الوسطى المركزية عن أرضية المسجد نحو ٣٧م[٢]، كذلك فإن الجزء المغطى يتميز بوجود رواقين خارجيين يحيطان به من الخارج، بواقع رواق شرقي، ومثله غربي، وقد غطي هذان الرواقان بأقبية متقاطعة، وقباب صغيرة، ويتوسط كل رواق منهما باب يؤدي إلى داخل المسجد، ويتوسط صدرَ المسجد المحراب، وعلى جانبيه ٨ شبابيك، بواقع أربع عن يمين المحراب، ومثلها عن يساره، وتجاه المحراب وعلى محوره باب الدخول للمسجد من الحرم الذي يتقدمه، ويوجد على جانبي هذا الباب كذلك ٨ شبابيك تماثل الشبابيك المقابلة لها على جانبي المحراب، أما الجداران الشرقي والغربي، فيتوسط كلاً منهما باب الدخول للمسجد، وعلى جانبيه ٨ شبابيك متماثلة ـ أيضًا ـ، بواقع ٤ عن يمين كل باب، ومثلها عن يساره.

والحرم، وهو الجزء المكشوف الذي يتقدم الجزء المغطى، عبارة عن صحن أوسط مكشوف، يتوسطه شاذروان (فسقية)، وتلتف حول هذا الصحن أربعة أروقة، بواقع رواق بكل جانب، مغطاة بقباب صغيرة متماثلة، يبلغ عددها ١٦ قبة، منها عشر قباب بمقدم ومؤخر الحرم، بواقع خمس قباب بكل جهة، و٦ قباب بمجنبتي الحرم، بواقع ثلاث قباب بكل مجنبة، ويطل

المقدم والمؤخر على الصحن ببائكة ذات أربعة عقود، أما المجنبتان فتطلان على الصحن ببائكة ثلاثية العقد، ويتوصل إلى داخل الحرم من خلال ثلاثة أبواب، بواقع باب بكل جهة، أما الباب الرابع، فهو باب الدخول إلى الجزء المغطى؛ أي: المسجد نفسه، والأبواب الأربعة متقابلة، ويوجد على جانبي كل باب منها ٨ شبابيك رتبت بطريقة واحدة في الأضلاع الثلاثة الخارجية للحرم، أما شبابيك الجانب الرابع، وهو الجانب الذي يمثل الجدار الفاصل بين المسجد والحرم، فقد رتبت شبابيكه الثمانية على غرار شبابيك المسجد نفسه؛ أي: أربعة شبابيك عن يمين الباب، ومثلها عن يساره تمامًا؛ مثل الشبابيك الثمانية على جانبي المحراب، وعلى جانبي كل من البابين الجانبيين للمسجد واللذين سبقت الإشارة إليهما.

وللمسجد مئذنتان عند ركنيه المجاورين للحرم، ويبلغ ارتفاع كل منهما ٤١,٥٠م، وهما على الطراز العثماني، وبكل مئذنة شرفتان، وتنتهي بالقمة المميزة للمآذن العثمانية على هيئة قلم الرصاص.

وبرغم ضخامة الكتلة البنائية بالمسجد، إلا أن معمار سنان قد نجح في أن يضفي على مسجده الرحابة والاتساع من جهة، والتناسق والانسجام من جهة ثانية.

ويتميز المسجد كذلك بنقوشه الزخرفية، ونقوشه الكتابية الرائعة، كما أنه يبدو من الخارج كما لو كان هرمًا مدرجًا؛ حيث رتبت المفردات والعناصر؛ من القباب الصغيرة، وأنصاف القباب، والقبة المركزية، وعقود الشبابيك، وقباب الرواقين الجانبيين الخارجيين بشكل متدرج؛ أي: يلي بعضها بعضًا،

وكأن الواحدة منها تلي التي خلفها، وترتكز على قمتها[1].

٨ ـ مسجد السليمانية بإستانبول: (٩٥٧ ـ ٩٦٥هـ ـ ١٥٥٠ ـ ١٥٥٧م) (شكل ٢٩٣، لوحتا ١٨٩ ـ ١٩٠).

يقع هذا المسجد والمجموعة المعمارية الملحقة به في حي السليمانية أحدِ أهم أحياء إستانبول القديمة في الجزء الأوروبي منها، وقد شيد فوق ربوة تتحكم وتطل على خليج القرن الذهبي.

وقد أمر بإنشاء هذا المسجد، والمجموعة المعمارية الملحقة به السلطان سليمان القانوني أو المعظم، وقد تولى قوجة معمار سنان تشييد هذه المجموعة فيما بين ٩٥٧ ـ ٩٦٥هـ ـ ١٥٥٠ ـ ١٥٥٧م؛ أي: أن إنشاءها قد استغرق سبع سنوات.

وتضم هذه المجموعة ـ بالإضافة إلى المسجد ـ ٤ مدارس، ومدرسة للطب، وبيمارستاناً، ودارًا للضيافة، ودارًا للحديث، وكتابًا، وحمامًا؛ فضلاً عن تربته، وتربة زوجته خاصكي خرَّم، وغير ذلك (شكل ٢٩٣).

---

(١) آصلان آبا، **فنون الترك وعمائرهم**، ص١٩٦ ـ ١٩٧؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٤٤٧؛ الحداد، **العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية**، ص٢١٧ ـ ٢١٨؛ جاد، محمد السيد، **تذاكر المعماري سنان**، دراسة وترجمة إلى العربية، ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، قسم اللغات الشرقية وآدابها، (١٩٨٤م)، ص١٢٤ ـ ١٢٥؛

Õz, Istanbul, P. 45_47., Yetkin, Turk, P. 203_204., Goodwin, ottoman Turkey, PP. 97_103., Ahistory, PP. 206_211., sõzen, The evolution of Turkish Art and Architecture, PP. 120 _ 123.

غير أن ما يعنينا في هذا المقام هو المسجد الذي يمثل محور المجموعة كلها (الكلية)، وهو يتكون من جزأين، أحدهما مغطى، ويمثل المسجد نفسه، والآخر مكشوف، ويمثل الحرم.

والجزء المغطى عبارة عن مساحة كبيرة قريبة من المربع ٦٣ × ٦٨م٢، تحوي أربع دعامات ضخمة، وهي المعروفة لدى الأتراك بأرجل الفيل (فيل آياغي)، وتعلو هذه الدعامات عقود، عمودية على جدار القبلة، وأخرى موازية له، وهو الأمر الذي نتج عنه تقسيم المسجد إلى ثلاثة أروقة، أوسطها أوسعها وأكبرها وأهمها، وهذه الأروقة الثلاثة ذات مساحات مربعة، وأخرى مستطيلة، وقد غطيت المساحات المربعة بالقباب، بواقع قبة مركزية تعلو المربع الذي يتوسط الرواق الأوسط فيما بين الدعامات الأربع، و٤ قباب صغيرة تعلو مربعات الأركان الأربعة بالرواقين الجانبيين، بواقع قبتين بركني كل رواق، و٦ قباب صغيرة تغطي بقية الرواقين الجانبيين، بواقع ثلاث قباب بكل رواق منهما فيما بين القبتين الركنيتين بكل رواق، وقد رتبت القباب الخمس بالرواقين الجانبيين بالتبادل؛ أي: قبة كبرى تليها قبة أصغر وهكذا، وبالتالي يصبح لدينا بكل رواق ثلاث قباب كبيرة متماثلة، وهي القبة الوسطى والقبتان الركنيتان، أما القبتان الأخريان الصغيرتان، فمتماثلتان أيضًا، وقد اعتبر آصلان آبا هذا الترتيب المتبادل أحد الابتكارات الجذابة غير المألوفة للمعمارسنان، وذلك حتى يقضي على الرتابة التي قد تنجم عن استخدام قباب صغيرة متماثلة.

أما المساحات المستطيلة بالمسجد، فلا توجد منها سوى مساحتين فقط تحيطان بالقبة المركزية بالرواق الأوسط، ولذلك غطيت كل منهما بنصف

قبة، إحداهما من جهة المحراب (الجهة الغربية)، والأخرى من الجهة المقابلة (أي: الجهة الشرقية).

ويبلغ قطر القبـة المركزية ٢٦,٥٠م[٢]، وارتفاعها عن أرضية المسجد ٥٣م، وبالتالي تعد ثاني قباب إستانبول ارتفاعًا بعد قبة أياصوفيا، بينما يبلغ ارتفاع كل من نصفي القبـة نحو ٤٠م، ويلاحـظ وجود حنيتين ركنيتين على جانبي كل نصف قبـة، وذلك لإكمال الحيز المستطيل بكـل جهة من جهتي الرواق الأوسط، ويحيط بالمسجد من الخارج رواقان جانبيان، بواقع رواق بكل جانب، وتوجد كذلك أربعة أبواب تؤدي لداخل المسجد، بواقع بابين بكل جانب، فتح فيما بينها ١١ شباكًا، ويتوسط صدر المسجد (الضلع الغربي) المحراب، وعن يساره (أي: على يمين الواقف تجاه المحراب) المنبر الرخامي الجميل، وفتحت بجـدار القبلة ٨ شبابيك، بواقـع ٤ عن يمين المحـراب، ومثلها عن يساره، ويقابل المحراب في الضلع الشرقي باب الدخول للمسجد من الحرم، وتوجد على جانبي هـذا الباب ٨ شبابيك تماثل مثيلتها المقابلة لها بجدار القبلة على جانبي المحراب.

والحرم ـ وهو الجزء المكشوف الذي يتقدم الجزء المغطى ـ عبارة عن صحن أوسط مكشوف يتوسطه شاذروان (فسقية)، وتلتف حول هذا الصحن أربعة أروقة، بواقـع رواق بكل جانب، مغطاة بقباب صغيرة متماثلة، يبلـغ عددها ٢٨ قبة، منها ١٨ قبة بمقدم ومؤخر الحرم، بواقع ٩ قباب بكل جهة، و١٠ قباب بمجنبتي الحرم، بواقع ٥ قباب بكل جهة، ويطل المقدم والمؤخر على ساحـة الحرم ببائكة ذات ٧ عقود، أمـا المجنبتان، فتطلان على ساحة الحرم ببائكة ذات خمسة عقود.

ويتوصل إلى داخل الحرم من خلال ثلاثة أبواب، بواقع باب بكل جهة، أما الباب الرابع، فهو باب الدخول إلى الجزء المغطى؛ أي: المسجد نفسه، والأبواب الأربعة متقابلة، ويوجد على جانبي البابين الجانبيين (الشمالي والجنوبي) ١٢ شباكًا، بواقع ٦ شبابيك بكل جانب، أما الجانبان الآخران، وهما الغربي والشرقي، فيوجد على جانبي كل باب منهما ٨ شبابيك، بواقع ٤ عن يمين الباب، ومثلها عن يساره.

وللمسجد أربع مآذن (لوحتا ١٨٩ ـ ١٩٠) تتبع الطراز العثماني الذي ينتهي بالقمة المخروطية على هيئة قلم الرصاص، والتي كسيت بألواح الرصاص لحمايتها من الأمطار، ومن الملاحظ: أن مجموع الشرفات بالمآذن الأربع هو عشر شرفات، وفي ذلك إشارة رمزية إلى أن السلطان سليمان القانوني هو السلطان العاشر من سلاطين الدولة العثمانية، وربما يؤكد ذلك: أن مآذن السليمية في أدرنة تشتمل على ١١ شرفة؛ إشارة إلى أن السلطان سليم الثاني بن سليمان القانوني هو السلطان الحادي عشر من سلاطين العثمانيين.

ويتميز المسجد بالرحابة والاتساع، والانسجام والتناسق، وبنقوشه الزخرفية المتنوعة، وبنقوشه الكتابية الرائعة.

والحق أن قوجه معمار سنان قد نجح في هذه المجموعة المعمارية عامة، وفي المسجد خاصة أيما نجاح، سواء من حيث التصميم العام، أو من حيث المفردات والتفاصيل؛ فإن المظهر الخارجي للمسجد يكشف بكل وضوح عن داخل المسجد بكل تفاصيله الدقيقة، فضلاً عن نجاحه في تحقيق

النسبة والتناسب بين العناصر والمفردات المختلفة[1].

٩ ـ مسجد السليمية بأدرنة: (٩٧٦ ـ ٩٨٣هـ ـ ١٥٦٩ ـ ١٥٧٤م) (شكل ٢٨٦، لوحة ١٩٢).

يمثل هذا المسجد آخر إبداعات وتجليات قوجة معمار سنان، وقيل: إن هذا المسجد هو الرمز الحي لمدينة أدرنة، وللدولة العثمانية كلها، والحق إنه لكذلك.

وقد أمر بإنشاء هذا المسجد السلطان العثماني سليم الثاني بن السلطان سليمان القانوني فيما بين عامي ٩٧٦ ـ ٩٨٣هـ ـ ١٥٦٩ ـ ١٥٧٤م، هذا وتعكس الظلال العامة للمسجد من الخارج حقيقة تخطيطه الداخلي، وتتوافق ضخامة القبة وارتفاعها مع المساحة الكبيرة في الداخل، حتى لكأنه يمكن اعتبارها قمة التطور في بناء القباب في العالم بأسره، وقد وصف المعمارسنان في «تذكرة البنيان» رائعته العظمية هذه بقوله: «... وترتفع المآذن عند أركان القبة الأربعة (لوحة ١٩٢)، ولكنها ليست غليظة كالبرج مثلما هي الحال في مآذن أوج شرفلي، ولا يخفى بالطبع ما هنالك من صعوبات تواجه بناء

---

(١) آصلان آبا، **فنون الترك وعمائرهم**، ص١٩٨ ـ ٢٠٠؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٤٤٨ ـ ٤٥٠؛ عبد الحافظ، **الآثار والفنون الإسلامية**، ص٣٣١ ـ ٣٣٥؛ **دراسات في الفن التركي**، ص٣٨ ـ ٤٠؛ الحداد، **العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية**، ص٢١٦ ـ ٢١٧؛ جاد، **تذاكر المعماري سنان**، ص٣٨ ـ ٤٧؛ Õz, Istanbul, P. 54_60., Yetkin, Turk, P. 203_205., sõzen, The evolution, PP. 115_120., Goodwin, ottoman Turkey, PP. 105 _ 110., Ahistory, PP. 215 _ 235.

مآذن سامقة كمآذن السليمية التي تضم كل منها في نفس الوقت ثلاثة سلالم منعزلـة، وإذا كان قـد شاع بين المهنـدسين المسيحيين القول بتفوقهم على المسلمين؛ لأنـه لم تقم في العالم الإسلامي كله قبـة تضارع أو تنافس قبـة أيا صوفيا، فقد حز في نفسي كثيرًا أن يقال: إن بناء قبة بمثل ضخامة أيا صوفيا ربما يكون من الأعمال العسيرة، ولهذا قررت مستعيناً بالله إقامة هذا المسجد في عهد السلطان سليم خـان، جاعلاً قبتـه أوسع من أيا صوفيا بمقـدار ستة أذرع، وأعمق منها بمقدار أربعة أذرع. . . ».

وقد ألحق بهذا المسجد مدرسة، ودار للقراء، ثم ألحق السلطان مراد الثالث (٩٨٢ _ ١٠٠٤هـ _ ١٥٧٤ _ ١٥٩٥م) أراستا إلى الغرب من المسجد، وموازية له في ذات الوقت (شكل ٢٨٦).

غير أنه لا يعنينا في هذا المقام سوى المسجد، وهو يتكون من جزأين، أحـدهما مغطى، ويمثل المسجـد نفسه، والآخر مكشوف، ويمثل الحـرم (شكل ٢٨٦)، والجزء المغطى يضم ثمـان دعامات ضخمة، تعلوها عقود عمودية وموازية لجدار القبلة، وقد غطيت هذه الدعامات الثمان بقبة ضخمة يبلغ قطرها ٣١,٥٠م٢، وارتفاعها ٤٣,٣٨م، ويلاحظ: أن أربعة من العقود التي في الأركان قد تحولت إلى حنايا مسقوفة بأنصاف قباب تتناوب مع العقود الأخرى، ويتوسط صدرَ المسجد تجويف المحراب، ويبلغ عمقه ٦م، وتغطيه نصف قبـة أكبر قليلاً من أنصاف القبـاب المشار إليها في الأركـان، ويحيط بالمسجد من الخارج ثلاثة أروقة ضيقة، وهي ذات طابقين، السفلي مفتوح نحو الخـارج، والعلوي مفتوح نحو المسجـد، وقسمت هـذه الأروقـة إلى مجموعة من المقاصير للصلاة وقـراءة القرآن، ويتوصل إلى داخل المسجد

من خلال أربعة أبواب بالجانبين الشرقي والغربي، بواقع بابين بكل جانب، وتجاه المحراب وعلى محوره يوجد الباب الخامس، وهو الباب الذي يؤدي إلى داخل المسجد من الحرم.

والحرم ـ وهو الجزء المكشوف الذي يتقدم الجزء المغطى ـ عبارة عن صحن أوسط مكشوف، يتوسطه شاذروان (فسقية)، وتلتف حول هذا الصحن أربعة أروقة، بواقع رواق بكل جانب، مغطاة بقباب صغيرة متماثلة، يبلغ عددها ١٨ قبة، بواقع ٥ قباب بمقدم الحرم، و٧ قباب بمؤخر الحرم، و٦ قباب بكل من مجنبتي الحرم، بواقع ٣ قباب بكل مجنبة، ويطل المقدم والمؤخر على الصحن ببائكة ذات خمسة عقود، منها عقدان صغيران بالمقدم، وهما العقد الثاني والعقد الرابع، أما المجنبتان، فتطلان على الصحن ببائكة ذات ثلاثة عقود، ويتوصل إلى داخل الحرم من خلال ثلاثة أبواب، بواقع باب بكل جهة، أما الباب الرابع، فهو باب الدخول إلى الجزء المغطى (أي: المسجد نفسه)، والأبواب الأربعة متقابلة، ويوجد على جانبي البابين الجانبيين ١٦ شباكًا، بواقع ٨ شبابيك بكل جانب، أما الباب المقابل للباب المؤدي إلى داخل المسجد من الحرم على محور المحراب، فتوجد على جانبيه ٦ شبابيك، بواقع ثلاثة بكل جانب، بينما فتحت على جانبي الباب المؤدي لداخل المسجد من الحرم ١٠ شبابيك، بواقع ٥ بكل جانب.

وتستلفت النظر في هذا المسجد مآذنه الأربع التي تكون مع القبة وحدة واحدة يسودها الانسجام والتوافق، ويتدرج المبنى في ارتفاعه أربع درجات واضحة، تستقر القبة في نهايتها في اطمئنان وتناسق، ويطغي على الواجهات نضج معماري، وأناقة في النسب، وتفنن في عمل ميازيب تصريف مياه

الأمطار، وتعدد في ألوان الأحجار التي تدور حول النوافذ وغيرها، مع تنوع في أشكال العقود.

وهذه المآذن الأربع ذات (١١) شرفة، وفي ذلك إشارة رمزية إلى أن السلطان سليم الثاني هو السلطان الحادي عشر من سلاطين العثمانيين ـ كما سبق القول ـ.

ويتميز هـذا المسجـد بمنبره المنحوت من قطعـة واحدة، وهو يفوق من حيث حجمـه ورونقه وبراعة صنعه كل المنابر التـي صنعت على نسقه، كما تتجلى في هذا المسجد التكسيات الخزفية ذات النقوش الزخرفية الجذابة المبهرة؛ فضلاً عن النقوش الكتابية الجذابة الرائعة[١].

والحق أن قوجـة معمارسنان قـد نجح وهو في الثمـانين من عمره في إخراج هذه التحفة المعمارية والفنية الرائعة إلى عالم الوجود بكل ما فيها من إبـداعات وتجليات، سواء من حيث الانسجـام والتوافق والتناسق، والنسبة والتناسب، أو من حيث الإحساس الذي يحس به حتى اليوم الزائر لهذا المسجد من جلال ورهبة، وقوة تأثير في النفس حتى يكاد يشعر بقوة سحرية تحمله إلى عالم بعيد، وإلى آفاق أبعد.

---

(١) آصلان آبا، **فنـون الترك**، ص٢٠١ ـ ٢٠٣؛ الريحـاوي، **العمـارة في الحضارة**، ص٤٥٠ ـ ٤٥١؛ الحـداد، **العمارة الإسلاميـة في أوروبا العثمانيـة**، ص٢٠٩ ـ ٢١٠؛ جاد، تذاكر، ص٤٧ ـ ٥٩؛

Yetkin, Turk, pp. 205 _ 207., Sôzen, The Evolution, pp. 134 _ 138., Goodwin, Ottoman Turkey, pp. 125 _ 130., A history, pp. 261 _ 268.

١٠ ـ مسجد السلطان أحمد الأول المعروف بالجامع الأزرق بإستانبول:

(١٠١٨ ـ ١٠٢٧هـ ـ ١٦٠٩ ـ ١٦١٧م) (شكل ٢٩٥، لوحة ١٩١).

يعد مسجد السلطان أحمد الأول ـ المعروف بالجامع الأزرق ـ من أبدع وأشهر المساجد في العمارة الإسلامية، وفي العصر العثماني وإستانبول خاصة.

وقد أمر بإنشاء هذا المسجد والمجموعة المعمارية الملحقة به السلطان أحمد الأول، وقد شيده المعمار الصداف محمد أغا فيما بين عامي ١٠١٨ ـ ١٠٢٧هـ ـ ١٦٠٩ ـ ١٦١٧م، ويعتبر هذا المسجد أرحب ما أنشيء من المساجد السلطانية، وأكثرها مآذن، كما أن مجمع السلطان أحمد الأول يعد أوسع مجمعات (كليات) إستانبول، بل وأول وأضخم الأعمال المعمارية التي تمت بعد وفاة قوجة معمارسنان.

وبالإضافة إلى المسجد يضم هذا المجمع تربة للمنشيء، ومدرسة، وبيمارستاناً، ودارًا للمرق (عمارت)، وسوقًا، وقيسارية، وأسبلة، ومكتبًا للسبيل، وغير ذلك.

غير أنه لا يعنينا في هذا المقام سوى المسجد الذي يمثل محور المجموعة كلها، وهو يتكون من جزأين أحدهما مغطى، ويمثل المسجد نفسه، والآخر مكشوف، ويمثل الحرم.

والجزء المغطى عبارة عن مساحة كبيرة قريبة من المربع ٦٤ × ٧٢م^{٢}، وتحوي هذه المساحة أربع دعامات رجل الفيل (فيل آياغي)، يبلغ قطر كل منها ٥م^{٢}، وتعلو هذه الدعامات (١٢) عقدًا، بواقع (٦) عقود موازية لجدار القبلة، ومثلها عمودية على ذلك الجدار، وهو الأمر الذي نتج عنه تقسيم

المسجد إلى ثلاثـة أروقة، أوسطها أوسعها وأكبرها وأهمها، وهذه الأروقة الثلاثة ذات مساحات مربعة، وأخرى مستطيلة، وقد غطيت المساحات المربعة بالقباب، بواقع قبة مركزية تعلو المربع الذي يتوسط الرواق الأوسط فيما بين الدعامات الأربع، و(٤) قباب صغيرة تعلو مربعات الأركان الأربعة بالرواقين الجانبيين، بواقع قبتين بركني كل رواق، أما المساحات المستطيلة التي تقع فيما بين القبـة المركزية والقباب الأربع بالأركان، فقد غطيت بأربع أنصاف قباب، هذا، وربمـا يشعر الزائر لهذا المسجد بشيء من عدم التناسق داخل المسجد، ويرجع هـذا في الحقيقة إلى أن نصف القبـة التي تتقدم المحراب لها حنيتان ركنيتان فقط، بينما أنصاف القباب الثلاثة الأخرى لكل منها ثلاث حنيات. ويبلغ قطر القبة المركزية ٢٣,٥٠م[٢]، وارتفاعها ٤٣م، ويتوسط صدر المسجد المحراب، وعلى جانبيه (١٤) شباكًا، بواقع (٧) عن يمين المحراب، ومثلها عن يساره، وكشف خارج المسجد عن ظهور تحولات جديدة تمامًا في عمل النوافذ، وفي هيئة عقودها، وفي نسبها وأبعادها، وانعكس ما هناك من سلاسة في الـداخل على الواقـع الخارجي الـذي نراه واضحًا في تجمع أشكال القباب بصورة هي غاية في التناسق (لوحة ١٩١)، وأصبح المسجد من الداخل يتلألأ بالضوء، وكأنه القصر الذي يتحلى بأبدع الزخارف.

والحرم ـ وهو الجـزء المكشوف الـذي يتقـدم الجزء المغطى ـ عبارة عن صحـن أوسط مكشوف، يتوسطه شاذروان (فسقية)، وتلتف حول هذا الصحن أربعة أروقة، بواقع رواق بكل جانب، مغطاة بقباب صغيرة متماثلة يبلغ عددها (٣٠) قبـة، بواقع (٩) قباب بالمقـدم، ومثلها بالمؤخـر، و(٦) قباب بالمجنبة اليمنى، ومثلها بالمجنبة اليسرى، ويطل كل من المقدم والمؤخر

على صحـن الحـرم ببائكة ذات سـتـة عقود. ويتوصل إلـى داخل الحرم من خلال ثلاثـة أبواب، أما الباب الرابع، فهو باب الدخول إلى الجزء المغطى (أي: المسجد نفسه)، والأبواب الأربعة متقابلة، ويوجد على جانبي البابين الجـانبيين (٢٦) شباكًا، بواقـع (١٣) شباكًا بكل جانب، أمـا الباب المقابل للباب المؤدي إلى داخل المسجـد من الحرم على محور المحراب، فيوجد على جانبيـه (١٢) شباكًا، بواقع (٦) عن يمينـه، ومثلها عن يساره، ونفس العدد من الشبابيك نجـده على جانبـي الباب المقابل، وهـو الباب المؤدي لداخل المسجد من الحرم.

وينفرد هذا المسجد بين المساجـد العثمانية عامة، والسلطانية خاصة باشتماله على ست مآذن تتبع الطراز العثماني المألوف، والذي ينتهي بالقمة المخروطية الشكل على هيئة قلم الرصاص، والتي كسيت بألواح الرصاص حماية لها من تساقط الأمطار.

ولعل أبرز ما يتميز به هذا المسجد هي تلك الكسوات الخزفية، حيث توجـد بـه ٢١٠٤٣ بلاطة خزفيـة، تجمـع أكثر من خمسين تصميمًا، تغطي الجدران إلى ارتفـاع الممرات العليا، وهي كلها من عمل الخـزاف حسين، وتعتبر هذه المجموعة من أغنى مجموعات الخزف التي ما تزال في أماكنها، بعـد مجموعـة طوبقابـي سراي، وبسبب هـذه المجموعـة اشتهر المسجـد ولا يزال باسـم الجامـع الأزرق (Mavi cami)، ومن النمـاذج التي لا نظير لها في هذا المسجد ـ أيضًا ـ البلاطات الفيروزية اللون، ذات النقوش الكتابية القرآنية المذهبـة التي تكسو الجناح السلطاني، وكذلك الزخارف المتعـددة الألوان التي توجد أسفل البلاطات السابقة.

وعلى الرغم من أنه يبدو للوهلة الأولى أن هذا المسجد يعد استمرارًا لمدرسة سنان المعمارية، وبصفة خاصة مسجد شاهزادة محمد، إلا أن المعمار محمد داود قد نجح في أن يضفي على هذا المسجد شخصيته المستقلة، سواء من حيث تصميمه العام الذي يغلب الإحساس بالانطلاق والإنسيابية والرحابة والإشراق داخل المباني، فضلاً عن جمال النسب، وروعة التناسق، هذا من جهة، ومن جهة ثانية يتميز هذا المسجد بالعديد من النقوش الزخرفية المتعددة والمتنوعة، والنقوش الكتابية البديعة؛ فضلاً عن العناصر والمفردات من الأعتاب والعقود، والقبة المركزية وأنصافها، والقباب الصغيرة، والنوافذ والأبواب والمحراب، والمنبر والمحفل السلطاني، وغير ذلك[1].

وبالجملة: فهذا المسجد من المساجد السلطانية الكبرى التي تميز خط الأفق بإستانبول، ومن ثم صار قبلة للسائحين والزوار من كل حدب وصوب.

١١ ـ مسجد الشاه عباس الأول بأصفهان: (١٠٢٠ ـ ١٠٣٨هـ ـ ١٦١١ ـ ١٦٢٨م) (شكل ٣١٦، لوحات ١٤١ ـ ١٤٧).

يعد مسجد الشاه عباس الأول ـ المعروف بمسجد الإمام ـ من أبدع

---

(١) آصلان آبا، **فنون الترك**، ص٢٠٧ ـ ٢٠٨؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٤٥٦ ـ ٤٥٩؛ الحداد، **العمارة الإسلامية في أوروبا العثمانية**، ص٢١٧ ـ ٢١٩؛ عبد الحافظ، **الآثار والفنون الإسلامية**، ص٣٣٦ ـ ٣٣٩؛

Sôzen, The evolution of Turkish Art and Architecture, p. 156. , Goodwin, A history , p. 342 - 349, Ottoman Turkey, pp. 151 - 155., OZ, Istanbul, pp. 87-96., Sultan Ahmed Camii, Vakiflar dergisi, sayi I, (1937), p. 27 - 40, Yetkin, Turk, p. 208.

وأشهر وأروع المساجد في العمارة الإسلامية عامة، وفي العمارة الصفوية وإيران خاصة، سواء من حيث تصميمه المعماري، أو من حيث مفرداته وعناصره المختلفة، أو من حيث نقوشه الزخرفية والكتابية البالغة حد التأنق والروعة والإبداع.

ويقع هذا المسجد في منتصف الضلع الجنوبي من ميدان نقش جهان (ميدان الشاه أو الإمام)، وقد أمر بإنشائه الشاه الصفوي عباس الأول فيما بين ١٠٢٠ ـ ١٠٣٨هـ ـ ١٦١١ ـ ١٦٢٨م.

والحق أن هذا المسجد يعد متحفًا للخط والنقوش الكتابية، سواء من مرحلة الإنشاء الأولى، أو المراحل التالية، فلدينا نقوش كتابية بالمدخل الرئيسي ١٠٢٣هـ ـ ١٦١٤م، والواجهة الرئيسية ١٠٢٥هـ ـ ١٦١٦م، والإيوان الشمالي الغربي ١٠٣٥هـ ـ ١٦٢٥م، والإيوان الشمالي الشرقي ١٠٣٥هـ ـ ١٦٢٥م و١٠٣٨هـ ـ ١٦٢٨م، والإيوان الجنوبي الغربي ١٠٣٦هـ ـ ١٦٢٦م و١٠٣٨هـ ـ ١٦٢٨م، والإيوان الجنوبي الشرقي ١٠٣٨هـ ـ ١٦٢٨م، وهذه النقوش كلها تؤرخ لمرحلة إنشاء المسجد خلال عهد الشاه عباس الأول.

وهناك نقوش من عهد الشاه صفي الأول ١٠٣٩هـ ـ ١٠٢٩م ١٠٤٠هـ ـ ١٠٣٠م و١٠٤٦هـ ـ ١٦٣٦م.

وهناك نقوش من عهد الشاه عباس الثاني ١٠٧٧هـ ـ ١٦٦٦م، ونقوش من عهد الشاه سليمان الصفوي ١٠٧٨هـ ـ ١٦٦٧م (المدرسة السليمانية)، و١٠٩٥هـ ـ ١٦٨٣م (المدرسة الناصرية).

وهناك نقوش من العصر القاجاري، وأخرى من عصر الأسرة البهلوية.

هذا، وتبلغ المساحة الكلية للمسجد ١٤٥ × ١٣٠م^2، وهو يتكون من

صحن أوسط مكشوف (حياط)، تحيط به أربعة إيوانات، أهمها: إيوان القبلة، وتوجد خلفه كنبدخانة (قاعة القبـة)، وعلى جانبي إيوان القبلة والكنبدخانة توجد أربعـة أروقة، بواقع رواقين بكل جـانب، يغطي كل رواق منها أربـع قباب صغيرة متماثلة، وكان يوجد على جانبي هذين الرواقين صحنان جانبيان (شكل ٣١٦/ ٣)، وقـد حل محلهما ـ فيما بعد، وبالتحديد في عهد الشاه سليمان الصفوي ـ المدرسة السليمانية ١٠٧٨هـ ـ ١٦٦٧م، والمدرسة الناصرية ١٠٩٥هـ ـ ١٦٨٣م. كذلك تجدر الإشارة إلى أن من ملامح التجديد والتطوير في هذا المسجد: أنه يوجد خلف كل إيوان من الإيوانين الجانبيين كنبدخانه مثل إيوان القبلة.

والصحـن عبارة عن مساحة مستطيلة ٧٠ × ٥٠م٢، ويتوسطه حـوض مربع الشكل من حجر اليشم، ويوجد على جانبي الحوض رصيفان حجريان، بكل منهمـا حفرة تشبـه حفرة الإمام، وتستخـدم هذه الأرصفـة في الصلاة المكشوفة، وفي الصلوات الليلية بأشهر الصيف.

والقبة التي تعلو الكنبدخانة بصلية الشكل، وتتكون من قشرتين، وهي ذات قطاع مدبب، وتبلغ مساحة الفراغ بين القشرتين حـوالي ١٢م٢، ويبلغ ارتفاع القبة حتى القشرة الأولى ٣٨م، وحتى القشرة الثانية ٥٤م، ويبلغ قطر القبة الخارجي ٢٦,٧٤م٢، ومحيطها من الداخل ٨٤م٢.

ويتميز هذا المسجد بمفرداته وعناصره المعمارية من الأبواب والنوافذ، والعقود والمحاريب والمرقـد (حفرة الإمام) والشبستان، والذي يتبع طراز الأروقة المتقاطعة (لوحة ١٤٧)، والمآذن والنقوش الزخرفية المتنوعة المنفذة بالفسيفساء بنوعيها المعرق والمعقلي، والنقوش الكتابية البالغة الدقة والإتقان،

والممهورة بتوقيعات الخطاطين؛ فضلاً عن مناطق الانتقال والمقرنصات (لوحات ١٤١ ـ ١٤٧)، وغير ذلك[١].

١٢ ـ مسجد محمد على باشا[٢]: (١٢٤٦ ـ ١٢٦٥هـ ـ ١٨٣٠ ـ ١٨٤٨م) بقلعة القاهرة (شكل ١٥٦، لوحات ٤٦ ـ ٤٧، ٨٥، ٥٠١).

أمر بإنشاء هذا الجامع محمد علي باشا مؤسس الأسرة العلوية التي

---

(١) الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٥٤٥ ـ ٥٤٧؛ الجميعي، غادة عبد المنعم، **مساجد أصفهان في العصر الصفوي عهد الشاه عباس الأول والشاه عباس الثاني**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار ـ جامعة القاهرة (٢٠٠٣م)، ص١٦٤ ـ ٢١٦؛ الصعيدي، رحاب إبراهيم، **الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة أصفهان في عهدي الشاه عباس الأول والشاه عباس الثاني**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار ـ جامعة القاهرة (٢٠٠٥م)، ص١٨٥ ـ ٣٦٨؛

Pope, A survey of Persian Art, Vol.2, pp. 1185-1189, Persian Architecture, pp. 84-93., Hillenbrand, Islamic Architecture, pp. 112 - 114.,

ومن المراجع الفارسية:

هنرفر، **كنجينه آثار تاريخي أصفهان، جاب دوم، أصفهان (مهرماه ١٣٥٠ش/ ١٩٧٤م) فصل هفتم**، ص٤٦٤ ـ ٤٧٨؛ **مهر آبادي**، أبو القاسم رفيعي، **آثار ملي أصفهان، تهران (١٣٥٢ش/ ١٩٧٦م)**، ص٦٥٩ ـ ٦٩٣؛ كنجنامه، **فرهنگ آثار معماري إسلامي إيران، دفتر دوم، مساجد أصفهان**، (صيف ١٩٩٦م)، ص٢٠ ـ ٢٨؛ قباديان، **بررسي إقليمي أبنية سنتي إيران، تهران (١٩٩٤م)**، ٢٣٧ ـ ٢٤٠.

(٢) يصعب في هذا المقام أن نقدم دراسة وصفية وتحليلية مفصّلة ومطولة لمسجد محمد علي، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب؛ ولذلك حسبنا أن نركز على =

حكمت مصر قرابة قرن ونصف من الزمان. ويعتبر محمد علي بحق هو مؤسس مصر الحديثة، وباعث نهضتها، فاهتم بتحصينها، وإقامة القلاع والأبراج والطوابي، وإقامة الجسور وقناطر المياه، وتطهير الترع والمصارف؛ مما ساعد على زيادة الرقعة الزراعية، واهتم - أيضًا - بالصناعة والأسطول، وعني بالتعليم، وبإرسال البعثات لدى الدول الأوروبية، فنهضت البلاد في عهده نهضة عظيمة. وقد تبقى من منشآته الكثيرة: جامعه موضوع الدراسة، ومسجد الخانكة، ودار الضرب، وقلعة المقطم، والقصور، ومنها: قصره بشبرا، وقصر الجوهرة، وقصر الحرم بالقلعة.

اختير موقع هذا المسجد داخل القلعة؛ بحيث يرى من جميع أنحاء القاهرة بمئذنتيه الرشيقتين، وقبته الكبيرة (لوحتا ٤٦ - ٥٠١)، وقد أمر بإنشائه

= وصف موجز للمسجد، وأهم الخصائص المعمارية، والسمات الفنية له. أما من أراد التوسع والزيادة، فليرجع إلى: عبد الوهاب، **تاريخ المساجد**، ص٣٧٦ - ٣٨٨؛ الحداد، **موسوعة العمارة الإسلامية في مصر من الفتح العثماني حتى عهد محمد علي**، المدخل (الكتاب الأول)، ص٩٧ - ١٠٢؛ إسماعيل، محمد حسام الدين، **مدينة القاهرة من ولاية محمد علي إلى إسماعيل**، ص١١٦ - ١١٧؛ ماهر، **مساجد مصر**، (٥/ ٣١٥ - ٣١٩)؛ الألفي، محمود، **العمارة الإسلامية في مصر خلال القرن التاسع عشر أسرة محمد علي بالقاهرة** (١٨٠٥ - ١٨٩٩م)، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الهندسة جامعة القاهرة (١٩٩٢م)، ص١٣٦ - ١٤٥.
Abouseif, islamic Architecture in Cairo, PP. 168_170., AL_Asad, M, The Mosque of Muhannad Ali in Cairo, Muqarnas, vol. 9, Liden_Brill (1992), PP. 39_55., Rabat, N., the Citadel of Cairo, PP. 26 _ 29.

بعد أن فرغ من بناء قصوره بالقلعة وبناء المدارس والدواوين بها، وكان الشروع في إنشائه سنة ١٢٤٦هـ ـ ١٨٣٠م، واستمر العمل سائرًا بلا انقطاع حتى توفي محمد علي عام ١٢٦٥هـ ـ ١٨٤٩م، فدفن في المقبرة التي توجد بالركن الغربي من الجزء المغطى بالمسجد (لوحة ٨٥). وكان المسجد عند وفاة محمد علي كاملاً من أسوار وقباب ومنارات، وكتابات تعلو الشبابيك الخارجية. أما أعمال كسوة الرخام بالواجهات، فلم يتم منها إلا القسم الأسفل حتى الباب القبلي للصحن.

ولما تولى عباس باشا الأول (١٢٦٥هـ ـ ١٨٤٩م)، أمر بإتمامه، وبعمل تركيبة رخامية فوق القبر (لوحة ٨٥)، ومقصورة نحاسية حوله كتب اسمه عليها، وأمر بفرشه وإضاءته بالنجف والثريات.

كما عني به إسماعيل باشا (١٢٨٠هـ ـ ١٨٦٣م)، فعمل له أبوابًا جيدة بسماعات نحاسية، وأحاطه بأسوار، وأنشأ له دورة مياه.

ثم عني به توفيق باشا (١٢٩٦هـ ـ ١٨٧٩م)، فأمر بإصلاح رخام الصحن، وإعادة رصاص القباب.

وكانت أكبر عناية للجامع على يد الملك فؤاد الأول الذي أمر بتشكيل لجنة من كبار المهندسين الوطنيين والأجانب لفحص الخلل الذي تطرق إليه، ووضع مشروع لإصلاحه.

يتكون الجامع من جزأين، أحدهما مغطى، وهو المسجد نفسه بمسطح ١٨٢٥م^{2}، والآخر مكشوف وهو الحرم بمسطح ٢٩٠٠م^{2}. يتكون المسجد نفسه من مساحة مربعة يتوسطها أربع دعامات ضخمة، تعلوها أربع مثلها،

ترتفع فوقها أربعة عقود نصف دائرية، تحصر فيما بينها أربعة مثلثات كروية بالأركان، أقيمت فوقها القبة الوسطى المركزية الكبيرة. ويحيط بهذه القبة أربعة أنصاف قباب، يرتكز كل منها على مثلثين كرويين، هذا بالإضافة إلى أربع قباب صغيرة في الأركان، ترتكز كل منها على أربعة مثلثات كروية بالأركان، يتقدم هذه المساحة المربعة من الجهة الجنوبية الشرقية إيوان مغطى بنصف قبة ترتكز على مثلثين كرويين. ويتوسط صدر هذا الإيوان المحراب، وهو عبارة عن حنية متسعة نصف دائرية تعلوها طاقية معقودة بذات العقد، زينت طاقيتها بزخارف مذهبة. ويجاور هذا المحراب منبر رخامي أضيف عام ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م، وهو غير المنبر الخشبي الأصلي للجامع، والذي يعد أكبر منبر يزدان بنقوش بارزة مذهبة.

يحتوي المسجد نفسه بكل من أضلاعه الشمالية الغربية والجنوبية الغربية والشمالية الشرقية على ثلاث دخلات معقودة بعقود دائرية، بنهاية كل دخلة منها باب للدخول، ويعلو الباب الشمالي الغربي منها مقصورة مقامة على بائكة تتكون من عقود دائرية ترتكز على ثمانية أعمدة رخامية مستديرة في الوسط، وعلى الجدران في الجانبين، ويوجد على جانبي هذه الأبواب، وكذلك على جانبي المحراب ومعظم المسجد، عدد كبير من الشبابيك، وكلها دخلات معقودة بعقود دائرية.

يحيط بالمسجد - من جانبيه الجنوبي الغربي، والشمالي الشرقي - رواقان خارجيان، بواقع رواق بكل جانب مغطى بقباب ضحلة مقامة على مثلثات كروية بالأركان، وبكل رواق بائكة تتكون من أحد عشر عقدًا دائريًا ترتكز على أحد عشر عمودًا رخاميًا مستديرًا، وبالركن الغربي من المسجد يوجد

مدفن محمد علي باشا (لوحة ٨٥)، وتحيط به مقصورة نحاسية مشغولة بشتى أنواع الزخارف.

أما الحرم، فهو يتقدم المسجد من الجهة الشمالية الغربية (لوحة ٤٧)، وهـو عبارة عـن صحن أوسط مساحتـه حـوالي ٢٩٠٠م٢، تحيط بـه أربعـة أروقـة مغطاة بقبـاب ضحلة مقامـة على مثلثات كرويـة، ويتوسط الصحـن شاذروان (فسقيـة)، وهي عبارة عن قبة مثمنة، ويحيط بها قبة أخرى ترتكز على ثمانية أعمدة، تعلوها عقود دائرية يتوجها رفرف خشبي منفرج لأعلى، ومعظم زخـارف هـذا الشاذروان تمثل مناظر طبيعيـة حيـة، ونقوش كتابيـة بالخط الفارسي.

هذا، ويتوسط الرواق الشمالي الغربي برج من النحاس المخرم والزجاج الملون، بداخله الساعة الدقاقـة التي أهداهـا لويس فيليب ملك فـرنسا إلى محمد علي سنة ١٢٦١هـ ـ ١٨٤٥م.

للجامع مئـذنتان تقعان بطرفي المسجـد الشمـالي والغربـي (الجنوبي والشرقي بالنسبة للحرم)، ويبلغ ارتفاع كل منهما ٨٤ مترًا من مستوى أرضية الحرم. وكل منهما تتكون من بـدنين مستديرين، تعلوهما القمـة العثمانيـة على هيئة المخروط أو قلم الرصاص المبري أو المسنون.

وقـد استلهم المعمار عناصر المسقط والواجهة والمآذن من الجوامـع السلطانيـة بإستنبول وأدرنـة (أشكال ٢٩٣ ـ ٢٩٧، لوحات ١٨٩ ـ ١٩٢). ويلاحظ من المسقط ارتباط المداخل بمحاور المسجد، أما مداخل الحرم، فقد ارتبطت بمحاور الواجهة الكلية لكتلة الجامع بدون أية علاقة مع محاور

صحن الحرم، وقد تم تأكيد موضع المحراب بإبراز المسطح أمام المحراب عن الكتلة المربعة للمسجد. كما تأكدت الحركة للمداخل بأحداث إيقاع متغير على المحور بين الأعمدة المحيطة بالمسجد.

وبدراسة وتحليل التشكيل الفراغي الداخلي نجد المعمار قد اعتمد على التنوع في الارتفاعات تبعًا للفراغ الذي تحويه، ولقد ساعدت أنصاف القباب على محاور المسجد، وكذلك القباب الصغيرة بالأركان، على إحداث انتقال هادئ متدرج من سطح الأرض إلى القبة المركزية. ويتسم هذا المسجد باستعمال الزخارف بكثرة في الأسطح الداخلية. وهي زخارف بارزة ملونة ومذهبة وفق طراز الباروك والروكوكو.

أما التشكيل الخارجي، فقد تبين من تحليل الواجهات اعتماد المعمار على التنوع في المعالجات تبعًا للفراغات من خلفها، فقد تشكل الجزء السفلي من الواجهات الخارجية للمسجد باستعمال عناصر إنشائية ـ دعامات ـ ذات ملامح كلاسيكية أكدت تقسيم الرواق الخارجي إلى فراغات متكررة، وأعطت استمرارًا لحركة العقود الحاملة للقباب الخارجية إلى سطح الأرض.

أما الجزء العلوي للجسم المكعب من الحرم، فقد نظمت فيه على محاور فراغات الرواق فتحات مستطيلة في إيقاع منتظم، تغيرت ملامحها؛ حيث السفلية لها عتب مستقيم، بينما عقدت العلوية بعقد دائري، وتحدد الجسم المكعب السفلي بكورنيش. وقد نظمت في منطقة الانتقال المثمنة فتحات عقدت بعقد موتور.

يلاحظ في هذا المسجد: أنه لم ترتبط المئذنتان بالمداخل ـ كما كان

الوضـع غالبًا في العمارة المصريـة قبل العصر العثماني ـ ولكـن وضعتا في ركني المسجد يحصران بينهما كتلة المسجد، مؤكدة بذلك المحورية والتماثل حول المحور الرئيسي المار بالمحراب. كما تم عزل جسم المسجد عن الوسط المحيط، وتأكيد وإظهار واجهتي الـدخول المباشر للمسجـد بواسطة عمل رواق خارجي؛ مما أعطى استمراريـة وتكاملاً للواجهة الغربيـة المطلة على الحـرم، كما تأكـدت المداخل للمسجـد بعمل عقد الرواق أمـامها أكبر من العقود الأخرى، ورفع الحائط أعلاه عن باقي المسطح.

استعملت في الإنشاء الحجارة للحوائط، وعملت القباب الحالية من الخرسانة المسلحة، وغطيت بالرصاص. كما استخدم الرخام للأرضيات، والرخام الألبستر للتكسيات الداخلية، ومن هنا شاعت تسمية المسجد بجامع الألبستر. وترتكز القبة الرئيسية التي تغطي المسجد على أربع دعامات. وقد استعملت أنصاف قباب وقباب صغيرة في الأركان لمقاومة الدفع الخارجي. والمواد المستخدمة في الإنشاء هي مواد طبيعية توفر العزل الحراري، وتتحمل العوامل المناخية السائدة.

بصفة عامة، نجد أن هذا المسجد بمقياسه الضخم، والذي هو استمرارية للطراز العثماني من حيث العناصر والعلاقـات بينها، إلا أنه يعكس ـ أيضًا ـ رغبة منشئه في تشييد مبنى ضخم في القلعة، والتي كانت مقرًا للحكم، وفي أعلى مكان بالقاهرة؛ ليظل مثالاً على قـوة سلطانـه، ومركزًا لقاهرة العصر الحديث. وقـد ظهر بالمسجد بذخ شديد في الزخارف المذهبـة والملونة، والتكسيات الرخامية؛ كما ظهرت المبالغة في استخدام الارتفاعات الداخلية

الشاهقة بالنسبة للمقياس الإنساني العادي، والتي تولد الاحساس بالرهبة والقوة[1].

* * *

المبحث الثاني
المدارس

١ ـ المدرسة المستنصرية: (٦٢٥ ـ ٦٣٠هـ ـ ١٢٢٧ ـ ١٢٣٢م) **ببغداد.**

تعد المدرسة المستنصرية من أشهر وأبدع المدارس في العمارة الإسلامية عامة، وفي العمارة العراقية خاصة، وحسبنا أن نشير إلى أنها أول مدرسة كانت مخصصة لتدريس المذاهب الأربعة (الحنفية والشافعية والمالكية والحنبلية) في العمارة الإسلامية.

ـ الموقع:

تقع هذه المدرسة على الضفة الشرقية لنهر دجلة، وقد أشار ابن بطوطة عند زيارته لها عام ٧٢٧هـ ـ ١٣٢٦م إلى أنها تقع في آخر سوق الثلاثاء، وهو أعظم وأحفل الأسواق البغدادية في الجهة الشرقية منها[2].

وما تزال هذه المدرسة قائمة إلى اليوم، ومعظم مبانيها موجودة في وسط مدينة بغداد الحالية على الضفة الشرقية لنهر دجلة قريبًا من رأس الجسر

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري**، ص٣٩٦ ـ ٤٠١.

(٢) ابن بطوطة، **الرحلة**، ص١٤١؛ جواد وسوسة، **دليل خارطة بغداد**، ص١٧٨؛ ناجي، عبد الجبار، البهادلي، حسين، **بغداد في كتابات الرحالة العرب والأجانب من القرن التاسع إلى القرن الخامس عشر الميلادي**، بغداد (٢٠٠٣م)، ص٢٦٢.

الشمـالي المسمى بجسر الشهداء من جهتـه السفلى، ويحدهـا شمالاً سوق الهرج الكبير، وجنوبًا نهر دجلة، وشـرقًا مسجـد الخفافين، وغربًا مسجـد الأصفية[1].

ـ المنشئ :

أمر بإنشاء هذه المدرسة الخليفة العباسي المستنصر بالله (٦٢٣ ـ ٦٤٠هـ ـ ١٢٢٦ ـ ١٢٤٢م)، وتتفق معظم المصادر على أنـه ابتدأ الخليفة بناءها عام ٦٢٥هـ ـ ١٢٢٧م، وتم الفراغ منها عام ٦٣٠هـ ـ ١٢٣٢م، وهو ماتؤيده النقوش الكتابية المسجلة بالمدرسة[2]، ومن أهمها : النقش الإنشائي المسجل على واجهة المدخل الرئيسي للمدرسة، وسنشير إليه فيما بعد.

وكانت رغبة الخليفة المستنصر عظيمة في أن يجعل مدرسته في أحسن قالب، وأجمل هندام، وكأحسن ما يكون، سواء فيما يتعلق ببنائها واتساعها وشكلها ومظهرها من جهة، وشروطها ونظامها ودراستها وأوقافها من جهة أخرى، وهو ماجعل كثيرًا من المؤرخين والرحالة لا يخفون إعجابهم ببنائها، بل ويبالغون في وصفها، ومن بين هؤلاء ابن العبري، ووصفها بقوله : «لم يعمر في الدنيا مثلها، فعمرت على أعظم وصف في صورتها وآلاتها، واتساعها

---

(١) حيدر، كامل، **العمارة العربية الإسلامية**، ص٧٦.

(٢) عن هذه النقوش. انظر : عواد، كوركيس، **المدرسة المستنصرية ببغداد**، سومر، مج١، ج١، بغـداد (١٩٤٥م)، ص١٠٨ ـ ١١٣ ؛ جـواد وسوسه، **دليل خارطـة بغداد**، ص١٨٠ ـ ١٨١ ؛ الأعظمي، خالد خليل، **المدرسة المستنصرية في بغداد**، بغداد (١٩٨١م)، ص٣٧ ـ ٣٩، لوحتا ٦، ١٢.

وزخرفتها، وكثرة فقهائها ووقفها»[1].

وزكريا القزويني عدّها من مفاخر بغداد، فقال: «ومن مفاخرها (أي: بغداد): المدرسة التي أنشأها المستنصر بالله، لم يبن مثلها قبلها في حسن عمارتها، ورفعة بنائها، وطيب موضعها على شاطئ دجلة، وأحد جوانبها في الماء، لم يعرف أكثر منها أوقافًا، ولا أرفه منها سكاناً، وعلى باب المدرسة إيوان ركب في صدره صندوق الساعات على وضع عجيب يعرف منه أوقات الصلوات، وانقضاء الساعات الزمانية نهارًا وليلاً»[2].

ووصفها الأربلي بأنها «محكمة البناء، راسخة في الماء، فسيحة الفناء، وضعها غريب، وحسن ترتيبها عجيب، شامخة إلى عنان السماء، فكانت كعبة العلم، ومحط أرباب الرغبة إليه والاشتغال به»[3].

ووصفها ابن الطقطقى بأنها «أعظم من أن توصف، وشهرتها تغني عن وصفها»[4].

ووصفها حمد الله المستوفى القزويني عند زيارته لها عام ٧٤٠هـ - ١٣٤٠م

---

(١) ابن العبري، غريغوريوس أبو الفرج، (ت٦٨٥هـ - ١٢٨٦م)، **تاريخ مختصر الدول**، بيروت (١٩٥٨م)، ص٢٥.

(٢) القزويني، زكريا بن محمد، (ت٦٨٢هـ - ١٢٨٣م)، **آثار البلاد وأخبار العباد**، بيروت (١٩٦٠م)، ص٣١٦؛ ناجي والبهادلي، بغداد، ص٢٣٦.

(٣) الأربلي، عبد الرحمن سنبط قنيتر، **خلاصة الذهب المسبوك مختصر من سير الملوك**، بيروت، ط٢، د ت، ص٢١٢.

(٤) ابن الطقطقى، محمد بن علي بن طباطبا، (ت٧٠٩هـ - ١٣٠٩م)، **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، بيروت (١٩٦٦م)، ص٢٦٧.

بأنها من «أكثر المباني في بغداد بهاءً وجمالاً»[1].

أما القرماني، فقد اكتفى بقولـه: «إنه ما بني على وجه الأرض أحسن منها، ولا أكثر وقفًا»[2].

ومن الرحالـة الأجانب حسبنا أن نشير إلى (نيبور) عنـد زيارته لبغداد في أواخر ١٧٦٥م وأوائل ١٧٦٦م، فأشار إلـى موضعها في مخططه لمدينة بغداد بقوله: «ويشير رقم ٨ في المخطط إلى بناية المدرسة المستنصرية التي كانت مثار إعجاب الكتاب والمؤرخين العرب»[3]، ويضيف (نيبور) قائلاً: «ولكن هذه البناية لم تعـد تستعمل اليوم مسكنًا للعلمـاء، ومركزًا للتعليم، وقد أصبح مطبخ الطلاب والعلماء الذين كانوا يسكنون ويقيمون في الجناح التابـع لهذه المدرسة دارًا للجـمرك، كمـا أن القسم الباقي من هـذا المعهد ـ وهو القسم الأكبر ـ صار خاناً ينزل فيه أصحاب القوافل، ويسميه الناس: أوت ميداني خان، وجميع أبنيته متهدم، وبامتداد واجهة البناية الواقعة على نهر دجلة كتابة طويلة، يستـدل منها أن الخليفة المستنصر كان قـد شيد هذه البناية في سنة ٦٣٠ للهجرة (١٢٣٢م). . . »[4].

---

(١) ناجي والبهادلي، **بغداد**، ص٢٧٣.

(٢) القرماني، أبو العباس أحمد بن يوسف الدمشقي، (ت١٠٣٩هـ ـ ١٦٢٩م)، **أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ**، بيروت (١٩٧٨م)، ص١٨٠.

(٣) نيبور، كارستن، **رحلة نيبور إلى العراق في القرن الثامن عشر**، ترجمة: محمود حسين الأمين، ومراجعة وتعليق: سالم الآلوسي، بيروت (٢٠٠٦م)، ص٣٥، (شكل ٢).

(٤) نيبور، **رحلة**، ص٣٥ ـ ٣٦.

وما ذكره (نيبور) عن وضع المدرسة، وحالتها السيئة، وما آلت إليه في النصف الثاني من القرن ١٢هـ ـ ١٨م، كان استمرارًا لسلسلة من المحن والشدائد التي تعرضت لها المدرسة منذ عام ٩٤٠هـ ـ ١٥٣٣م حيث أصبحت حصناً، ثم ثكنة، ثم خاناً (خان المواصلة)، فدارًا للمكوس، فمخزناً لملابس الجنود، فمسكناً لكتيبة من الجنود، وبقيت حتى عام ١٣٦٤هـ ـ ١٩٤٤م دائرة للجمرك، ثم اتخذت بعدها مخزناً لخزن الآثار والمخطوطات العربية التي كانت في مكتبة الآثار[١].

ومهما يكن من أمر، فإنه لولا الجهود الطويلة والحثيثة من أعمال الصيانة والترميم التي قامت بها مديرية الآثار العامة القديمة، والمؤسسة العامة للآثار والتراث الحالية منذ الأربعينيات من القرن العشرين المنصرم، ما عادت هذه المدرسة إلى أقرب ما تكون إلى حالتها التي كانت عليها عند إنشائها، ولفقدنا هذا الأثر الفريد إلى الأبد[٢].

هـذا، وقد تم افتتاح المدرسة رسميًا في ٥ رجب ٦٣١هـ ـ ١٢٣٣م، وكان يومًا مشهودًا حضره الخليفة، ونائب الوزارة، وسائر الولاة والحجاب والقضاة، والمدرسون والفقهاء، ومشايخ الربط والصوفية والوعاظ، والقراء

---

(١) حيدر، **العمارة العربية الإسلامية**، ص٧٧؛ معروف، ناجي، **تاريخ علماء المستنصرية**، ج٢، القاهرة، ط٣، (١٩٧٦م)، ص٤٧٢؛ عبادة، عبد الحميد، **العقد اللامع بآثار بغداد والمساجد والجوامع**، حققه وعلق عليه: عماد عبد السلام رؤوف، بغداد (٢٠٠٤م)، ص٣٣٧ ـ ٣٤٣.

(٢) الأعظمي، **المدرسة المستنصرية في بغداد**، ص١٩؛ حيدر، **العمارة العربية الإسلامية**، ص٧٧ ـ ٧٨.

والشعراء، وحضر الخليفة في موكب فخم، فافتتحها، وبين أقسامها وأوقافها، ورتب موظفيها وعدد طلابها، ومناهج التدريس فيها، كما نقل إلى خزانة كتبها عدة آلاف من الكتب النفيسة المحتوية على العلوم الدينية والأدبية، وعين عليها من يقوم بترتيبها وتصنيفها؛ ليسهل تناولها، والاستفادة منها[١].

وقد ذكر ابن عنبة أن هذه المكتبة كانت تحوي ثمانين ألف مجلد[٢].

وقبل أن نتحدث عن عمارة هذه المدرسة، ووصفها وتخطيطها، وأهم وحداتها ومفرداتها، وعناصرها المعمارية، ونقوشها الزخرفية والكتابية، ينبغي أن نشير إلى أنه كانت تدرس في المستنصرية ـ بالإضافة إلى الفقه على المذاهب الأربعة ـ علوم القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، واللغة العربية، والرياضيات، وقسمة الفرائض والتركات، وعلم الطب وحفظ قوام الصحة، وتقويم الأبدان ومنافع الحيوان[٣].

وقد وضع الخليفة المستنصر نظامًا دقيقًا لمدرسته؛ حيث تم تحديد

---

(١) ابن الفوطي، كمال الدين عبد الرزاق، (ت٧٢٣هـ ـ ١٣٢٣م)، **الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المئة السابعة**، تحقيق: مصطفى جواد، بغداد، ط٢، د. ت، ص٥٣ ـ ٥٧؛ تلخيص مجمع الآداب في معجم الألقاب، ج٤، تحقيق: مصطفى جواد، بغداد (١٩٦٣م)، ص١٣٠؛ السيوطي، جلال الدين، (ت٩١١هـ ـ ١٥٠٥م)، تاريخ الخلفاء، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط٢، (١٩٦٩م)، ص٤٦٢؛ الأعظمي، **المدرسة المستنصرية**، ص١٣؛ حيدر، **العمارة العربية الإسلامية**، ص٧٤.

(٢) ابن عنبة، السيد جمال الدين أحمد بن علي، (ت٨٢٨هـ ـ ١٤٢٤م)، **عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب**، ص١٩٥.

(٣) الأعظمي، **المدرسة المستنصرية**، ص١٣؛ حيدر، **العمارة العربية**، ص٧٤.

عدد المدرسين والطلاب، وقراء القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وعين لها ناظرًا ومشرفًا وخازناً للكتب، ومناولاً وكاتبًا، إلى جانب الفراشين والبوابين والطباخين وغيرهم، كما تم تحديد رواتب ومخصصات الشيوخ والطلاب والعاملين فيها، وذلك على النحو التالي:

أ ـ يكون عدد طلاب الفقه ٢٤٨ متفقهًا، لكل مذهب ٦٢ متفقهًا، لهم المشاهرة والجراية الدارة، واللحم والمطبخ الدائر، والحلوى والفواكه، والفرش والصابون والمسرجة وإبريق النحاس، مع راتب شهري قدره ديناران، يضاعف في شهر رمضان.

ب ـ يعين لكل طائفة (مذهب) مدرس، وأربعة معيدين، ومرتب ينظم أمور الطلاب، ويسهر على راحتهم وطعامهم، ويراقبهم ليلاً ونهارًا. مع راتب شهري لكل مدرس ١٢ دينارًا.

ج ـ يكون في دار القرآن شيخ مقرئ صالح لتلقين القرآن الكريم، له في كل يوم الخبز والطبيخ، مع راتب شهري قدره ٣ دنانير، ويعين مع الشيخ المذكور معيد يحفظ القرآن الكريم للصبيان، له الخبز والطبيخ وراتب شهري.

د ـ يكون في دار الحديث شيخ عالي الإسناد، يشتغل بعلم الحديث، له في كل يوم الخبز واللحم، مع راتب شهري قدره ٣ دنانير، ويساعد الشيخ المذكور قارئان للحديث، لكل منهم الخبز والطبيخ مع راتب شهري.

هـ ـ يكون في دار الحديث عشرة أشخاص، لكل منهم الخبز والطبيخ مع راتب شهري.

و ـ يعين في المدرسة طبيب حاذق مسلم، له في كل يوم الخبز واللحم، مع راتب شهري، ويقوم الطبيب بمعالجة من يعرض له مرض من أرباب

المدرسة، ويعطي للمريض مجاناً ما يوصف له من الأدوية والأطعمة والأشربة، وغير ذلك.

ز ـ يكون مع الطبيب عشرة أشخاص من المسلمين يشتغلون عليه بعلم الطب، لهم الجرايات مثل طلاب الحديث.

ح ـ اشترط الخليفة أن يكون في هذه المدرسة من يشتغل بعلم الفرائض والحساب.

ط ـ أوقف الخليفة على المدرسة أوقافًا كثيرة، وقيل: إنها بلغت ما قيمته ألف ألف دينار، وأن وارداتها في العام نيف وسبعون ألف مثقال ذهب، وكان المسؤول عنها يسمى: صدر الوقوف[1].

وقد شاهد ابن بطوطة هذه المدرسة أثناء رحلته، وذلك عام ٧٢٧هـ ـ ١٣٢٦م، ووصفها بقوله: «وبها المذاهب الأربعة، لكل مذهب إيوان فيه المسجد وموضع التدريس، وجلوس المدرس في قبة خشب صغيره على كرسي عليه البسط، ويقعد المدرس وعليه السكينة والوقار لابسًا ثياب السواد، معتمًا، وعلى يمينه ويساره معيدان يعيدان كل ما يمليه، وهكذا ترتيب كل مجلس من هذه المجالس الأربعة، وفي داخل هذه المدارس الحمام للطلبة، ودار الوضوء»[2].

ومن الواضح أن ابن بطوطة قد خلط بين الإيوانات والمجالس؛ لأن المستنصرية لا تحتوي على أربعة إيوانات ـ كما سنشير فيما بعد ـ.

---

(١) الأعظمي، **المدرسة المستنصرية في بغداد**، ص١٤ ـ ١٥؛ الديوه جي، سعيد، **التربية والتعليم في الإسلام**، الموصل (١٩٨٢م)، ص٧٨ ـ ٨٠.

(٢) ابن بطوطة، **الرحالة**، ص١٤١؛ ناجي والبهادلي، **بغداد**، ص٢٦٢.

ـ **الدراسة الوصفية**[1]: (أشكال ٣٠ ـ ٣٢، لوحة ٦).

تتكون المدرسة المستنصرية من طابقين، وهي تشغل مساحة مستطيلة الشكل، طولها من الخارج ١٠٤,٨٠م، وعرضها في الجهة الشمالية الغربية ٤٤,٢٠م، وتتسع في الجهة الجنوبيـة الشرقية، فيصبح عرضها ٤٨,٨٠م، وبالتالي فإن مساحتها الكلية تبلغ ٤٨٣٦م٢.

ويتوسط المـدرسة صحـن أوسط مكشوف مستطيل المساحـة كذلك ٤٠,٦٢ × ٤٠,٤٨م٢، وبالتالي فإن مساحته الكلية تبلغ ١٧١٠م٢. وهي بذلك تزيد على ثلث المساحة الكلية للمدرسة. وقد فرشت أرضيته بالآجر، ويتوسط الصحن بركة كان يصلها الماء من نهر دجلة.

ويتوسط الضلع الجنوبي الغربي للصحن ـ وهو الضلع المطل على نهر دجلة ـ مسجد المدرسة، وهو عبارة عن مساحـة مستطيلة ٢٣ × ٥,٩٠م٢، ويتوسط صدر هذا المسجد المحراب المجوف، ومن الملاحظ: أنه ينحرف نحو ١٨ درجة باتجاه الغرب، وتوجد على جانب المحراب نافذتان متناظرتان، تطلان على نهر دجلة، وهمـا أكبر النوافـذ الموجودة في المـدرسة، ويطل

---

(١) اعتمدنا في الدراسة الوصفية على الأشكال والصور الفوتوغرافيـة المنشورة لهذه المدرسة، وعلى ما ورد في الدراسات التالية: الأعظمي، **المدرسة المستنصرية**، ص٢٠ ـ ٤٦، (أشكال ولوحات ١ ـ ١٢)؛ حيـدر، **العمارة العربيـة الإسلامية**، ص٧٩ ـ ١٠٠، مخطط ٨ ـ ٩، (أشكال ٩ ـ ١٢)؛ رجب، غازي، **العمارة العربية في العصر الإسلامي في العراق**، ص٢٦١، ٢٦٨، ٢٧٢، ٢٧٧، (أشكال ١٢٧ ـ ١٣٩)؛ الصقار، سامي، **المدرسة المستنصرية**، **العصور**، المجلد ٢، الجزء ١، (جمادى الأولى ١٤٠٧هـ ـ يناير ١٩٨٧م)، ص٤٠ ـ ٤١.

المسجد على الصحن ببائكة ذات ثلاثة عقود مدببة كبيرة ترتكز على دعامتين كبيرتين، مساحة كل منهما (٦ × ٢,٤٠م٢) في الوسط، وعلى الجدارين في الجانبين، والعقد الأوسط هو أكبرها، وأهمها؛ إذ يبلغ اتساعه ٣,٦٠م٢، أما العقدان الجانبيان فاتساع كل منهما ٢,٥٠م٢، أما الأضلاع الثلاثة الأخرى، (وهي الجنوبي الشرقي، والشمال الغربي، والشمال الشرقي) فيتوسط كل ضلع منها إيوان صغير، وهي إيوانات متماثلة في الشكل والمساحة، أما الإيوان المقابل للمسجد (أي: الإيوان الشمالي)، فقد فتح في صدره المدخل الرئيسي للمدرسة، ويعد هذا المدخل أعظم مداخل المدرسة، وأكثرها ارتفاعًا؛ حيث يصل ارتفاعه إلى ما يقارب ١٦م، فضلاً عن أنه يبرز عن سمت جدار الواجهة بنحو ٣,٥م، وهو يتكون من واجهة مستطيلة الشكل، يحيط بها إطار من الزخارف الهندسية الكبيرة الحجم، ويحصر هذا الإطار بداخله عقود مدببة تتوج المدخل، وتمتد أطرافها إلى أسفل الجدار، وفتحة باب الدخول مستطيلة (٣,٥٠ × ٢م٢) يتوجها عقد مدبب، تعلوه لوحة كتابية تتضمن النقش الإنشائي للمدرسة المنفذ بخط الثلث على مهاد من زخارف الأرابيسك، ويشتمل هذا النقش على عشرة أسطر بصيغة «بسم الله الرحمن الرحيم/ قد أنشأ هذه المدرسة رغبة في أن الله لا يضيع/ أجر من أحسن عملاً، وطلبًا للفوز بجنات الفردوس/ التي أعدها للذين آمنوا وعملوا الصالحات نزلاً/ وأمر أن تجعل مدرسة للفقهاء على المذاهب الأربعة/ سيدنا ومولانا إمام المسلمين، وخليفة رب العالمين/ أبو جعفر المنصور (الثاني) المستنصر بالله أمير المؤمنين/ شيد الله تعالى معالم الدين بخلود سلطانه، وأحيا/ قلوب أهل العلم بتضاعف نعمه وإحسانه، وذلك في/ سنة ثلاثين وست مئة،

وصلى الله على سيدنا محمد النبي وآله»[1].

ويوجد على جانبي هذا الإيوان قاعتان مستطيلتان (٤,٣٠ × ٦,٧٠م٢) بواقع قاعة بكل جانب.

أمـا الإيوانان الجانبيان (وهما: الإيوان الغربـي، والإيوان الشرقي)، فمتقابلان، ويغطي كل إيوان قبو مـدبب، واجهتـه ذات عقد مدبب، ترتفع قليلاً عن مستوى البناء، وتزينها الزخارف الآجرية النباتية والهندسية.

وهناك إيوان رابـع يلاصق الضلع الغربي للمـدرسة من الخارج خلف الإيوان الغربي الذي يطل على الصحن من الداخل، وهو متشابه مع الإيوانين الداخليين السابقين.

وهو يمثل الجـزء المتبقي من دار القرآن الملحقـة بالمدرسة، وكانت مجاورة للمدرسة في الحد الأعلى منها، وقد وصفت بأنها «لم ير أحد مثلها، ولا أدرك وصفها أحـد، وكانت أحسن بناء، وأحكم قواعد من كل أثر أثره الخلفاء الماضون والأئمة المهديون»[2].

ـ **القاعات والحجرات والغرف بالمدرسة**: يوجد داخل المدرسة تسع

---

(١) الأعظمي، **المدرسة**، ص٣٧ ـ ٣٨، لوحـتا ٦، ١٢؛ حيـدر، **العمارة العربيـة**، ص٧٥ ـ ٧٦؛ رجب، غازي، **العمـارة العربية في العصر الإسلامي في العراق**، (شكلا ١٢٧، ١٣٦)؛ جـواد وسوسـه، **دليل خارطـة بغـداد**، ص١٨٠ ـ ١٨١؛ عبادة، **العقد اللامع بآثار بغداد**، ص٣٣٥ ـ ٣٣٦؛ (ومما له دلالته: وجود قراءة خاطئـة في الكتابين الأخيرين، وذلك في السطر الثاني، وهي كلمـة المحل بـدلاً من كلمة المدرسة).

(٢) الأربلي، **خلاصة الذهب**، ص٢١٢، ابن الفوطي، **الحوادث الجامعة**، ص٥٩.

قاعات كبيرة، ترتفع سقوفها إلى مستوى ارتفاع طابقي المدرسة، وتتوزع على الجهتين الشرقية والغربية سبع منها في الجهة الشرقية، واثنتان تحتلان الزاوية الجنوبية الغربية من المدرسة.

هـذا، ويتقدم القاعات الشرقيـة ممر أو دهليز يبلـغ طوله ٣٤,٦٠م، وعرضه ١,٤٠م، وسقفه على شكل قبو برميلي مدبب، ارتفاعه حوالي ٩م، ويتخلله أربـع فتحـات موجودة على مسافـات منتظمـة، تستخـدم للإضاءة والتهويـة، وتفتح على هذا الممر أو الـدهليز الأبواب التي تؤدي إلى داخل هذه القاعات، كما أنه يشتمل على أحد المداخل الفرعية للمدرسة، ويقع في الطرف الجنوبي للممر، وهو يؤدي إلى خارج المدرسة من جهة نهر دجلة، وهناك ـ أيضًا ـ أبواب مشتركـة بين بعض القاعـات بتلك الجهة، فضلاً عن وجود ممر داخلي يتقدم القاعات الثلاث الأولى بالركن الشمالي.

كما يتصل هذا الممر أو الدهليز بالصحن المكشوف من خلال ممرين سنشير إليهما فيما بعد.

أما قاعتا الزاوية الجنوبيـة الغربية للمدرسة، فيتوصل إليهما من خلال مدخل بالركن الجنوبي المطل على الصحن المكشوف، ويصل بين القاعتين مدخل في وسط الجدار الفاصل بينهما.

وتوجـد بالركـن الشرقي للمـدرسة أربـع حجـرات مختلفة الأشكـال والأحجـام، ويتوصل إليهـا من خـلال مـدخل بالركـن الشرقي المطل على الصحن، ويؤدي هذا المدخل إلى ممر تفتح عليه أبواب الحجرتين ١١ و١٣ بهذا الركن، أما الحجرتان الأخريان (رقم ١٠ و١٢)، فيتوصل إليهما من خلال

مدخل مشترك في الجدار الفاصل بينهما وبين كل حجرة والحجرة التي تليها، كذلك توجـد حجرات تطل على الصحن المكشوف يبلغ عددها ٣٧ حجرة في الطابق الأرضي، تعلوها ٣٩ غرفة في الطابق الأول، وقد تم توزيع هذه الحجرات وتلك الغرف بواقع ١٤ على جانبي المسجد (٦ عن يمينه، و٨ عن يساره)، و١٥ على جانبي القاعتين المجاورتين لإيوان المدخل (٦ عن اليمين و٩ عـن اليسار)، و٤ على جانبي الإيوان الغربـي (٢ عن يمينه، ومثلها عن يساره)، و٤ على جانبي الإيوان الشرقي (٢ عن يمينه، ومثلها عن يساره).

ويتوصل إلى حجـرات الطابق الأرضي من خـلال أبوابها المطلة على الصحـن المكـشوف مباشرة، ويستثنى من ذلك ٥ حجرات، ثلاثـة بالركن الغربي، واثنتان بالركن الشمالي للصحن، فيتوصل إليها من خلال مدخلين على جانبي الحجـرات الأربع للإيوان الشرقي، ويؤدي كل مدخل إلى ممر تفتح عليه أبواب هذه الحجرات الخمس من جهة، كما أنه يتصل بالممر أو الدهليز الذي يتقدم القاعات الشرقية التي سبقت الإشارة إليها، والذي يحتوي على أحد المداخل الفرعيـة للمدرسة، وهو المدخل الذي يؤدي إلى خارج المدرسة من جهة نهر دجلة ـ كما سبق القول ـ.

أما غرف الطابق الأول، والتي يبلغ عددها ٣٩ غرفة، بواقع ١٤ على جانبي المسجـد، و١٥ على جانبـي القاعتين المجـاورتين للإيوان المقـابل للمسجد، و٦ على جانبي الإيوان الشرقي (بدلاً من ٤ حجرات على جانبي الإيوان بالطابق الأرضي) (٣ عن يمينه، ومثلها عن يساره)، و٤ على جانبي الإيوان الغربـي، وتتميز هـذه الغرف بأنـه يتقدمها مجموعـة من الأروقـة، ويتراوح عرض الرواق بين ١,٥٠م و١,٥٥م، وتتكون واجهته المطلة على

الصحن من سلسلة من الأكتاف تحصر بينها مجموعة من العقود المدببة يبلغ اتساع كل منها ١,٧٠م٢.

هذا، وقد قسم ابن الفوطي هذه المدرسة إلى أرباع منفصلة: «ربع القبلة الأيمن للشافعية، والربع الثاني يسرة القبلة للحنفية، والربع الثالث يمنة الداخل للحنابلة، والربع الرابع يسرة الداخل للمالكية»(١).

ونحن نتفق مع ما انتهى إليه حيدر من أن هذه الأرباع إنما يقصد بها: القاعات والحجرات والغرف، والموزعة على طابقي المدرسة، أما بقية المنافع والمرافق ـ فضلاً عن المسجد ـ، فكانت مشتركة بين المذاهب الأربعة كلها، ومن هذه المرافق وتلك المنافع: المكتبة، والمخزن، والحمام، كما ألحقت بالمدرسة المستنصرية دار القرآن، والتي لم يتبق منها سوى الإيوان الملاصق للضلع الغربي للمدرسة من الخارج ـ كما سبق القول ـ، أما بقية الدار، فقد أسس في موضعها مسجد الأصفية(٢).

ومنها: دار الحديث، ودار الشفاء، وهذه الأخيرة تم الفراغ منها عام ٦٣٣هـ ـ ١٢٣٥م، وفي ذلك يذكر ابن الفوطي ضمن حوادث هذه السنة: «وتكامل بناء الإيوان الذي أنشئ مقابل المدرسة المستنصرية، وعمل تحته صفة فاخرة اتخذت مكاناً لتدريس الطب، يجلس فيها الطبيب، وعنده جماعته الذين يشتغلون عليه بعلم الطب، ويقصده المرضى فيداويهم...»(٣).

---

(١) ابن الفوطي، **الحوادث الجامعة**، ص٥٨.

(٢) حيدر، **العمارة العربية**، ص٩٠ ـ ٩٦؛ الصقار، **المدرسة**، ص٣٢.

(٣) ابن الفوطي، **الحوادث الجامعة**، ص٥٩؛ رجب، غازي، **العمارة العربية**، ص٢٦٨؛ الصقار، **المدرسة**، ص٣٢ ـ ٣٣.

وعند مدخل المستنصرية أمام دار الشفاء أقيمت الساعة العجيبة التي أدهشت الكثيرين بروعتها، وكانت ترشد الناس إلى أوقات الصلاة، وقد ركبت في صدر الإيوان عام ٦٣٣هـ ـ ١٢٣٥م، وكانت عبارة عن «صندوق للساعات يعرف منه أوقات الصلوات، وانقضاء الساعات ليلاً ونهارًا، والصندوق عبارة عن دائرة فيها صورة الفلك، وجعل فيها طاقات لِطاف لها أبواب لطيفة، وفي طرفي الدائرة بازان من ذهب في طاستين من ذهب، ووراءهما بندقتان، وعند مضي كل ساعة ينفتح فما البازين، وتقع منهما البندقتان، وكلما سقطت بندقة، انفتح باب من أبواب الطاقات، والباب مذهب، فيصير حينئذ مفضضًا، وحينئذ تمضي ساعة زمانية، وإذا وقعت البندقتان في الطاستين، فإنهما تذهبان إلى مواضعهما من نفسيهما، ثم تطلع شموس من ذهب في سماء لازوردية في ذلك الفلك مع طلوع الشمس الحقيقية، وتدور مع دورانها، وتغيب مع غيابها، فإذا غابت الشمس وجاء الليل، فهناك أقمار طالعة من ضوء خلفها، وكلما تكامل الضوء في دائرة القمر، تبتدئ في الدائرة الأخرى إلى انقضاء الليل وطلوع الشمس لتبدأ دورة جديدة، فيعلم بذلك أوقات الصلوات، وانقضاء الساعات»[١].

أما عن الخصائص المعمارية، والسمات الفنية للمدرسة المستنصرية، فنستطيع أن نجملها في عدة نقاط، منها: أنه روعي في بنائها أن تكون الجدران

---

(١) القرويني، **آثار البلاد**، ص٣١٦؛ الأربلي، **خلاصة الذهب المسبوك**، ص٢١٣، ابن الفوطي، **الحوادث الجامعة**، ص٨٢ ـ ٨٣؛ حيدر، **العمارة العربية**، ص٩٨ ـ ٩٩؛ ناجي والبهدلي، **بغداد**، ص٢٣٦؛ رجب، غازي، **العمارة العربية**، ص٢٦٨، ٢٧٢؛ الصقار، **المدرسة**، ص٤٢.

الخارجية سميكة جدًا؛ بحيث تراوح سمكها بين ١٠, ٢م٢ إلى ٤٠, ٢م٢، وذلك لمنع وصول الضجيج والضوضاء الخارجية إلى داخل المدرسة، وكذلك للتقليل من تأثير تقلبات الطقس الخارجية، علمًا أن هذه الطريقة هي من السمات العامة التي تميز الطراز العباسي في البناء ككل؛ فضلاً عن استخدام الأكتاف أو الدعامات بدلاً من الأعمدة.

كذلك تميزت هذه المدرسة بالتماثل والتناظر، والسمترية التي روعيت في تخطيطها؛ حيث نجد الأواوين متقابلة متشابهة، وكذلك واجهتا المسجد والمدخل الرئيسي، فضلاً عن التناظر في الحجرات والغرف الصغيرة، وتوزيعها في الجوانب الأربعة للمدرسة.

أما مواد البناء، فقد استخدم في هذه المدرسة الآجر الأصفر (الطابوق) اللون، الجيد الصناعة، والمتعدد الأشكال والأحجام، وذلك حسب الموضع الموجود فيه، والغرض من استخدامه.

أما بالنسبة للنقوش الزخرفية، فقد نفذت كلها بالنقش على الآجر، وهي عبارة عن حشوات متعددة الأشكال، مملوءة بالعناصر الهندسية والنباتية الدقيقة؛ من المراوح النخيلية، والزخارف الكأسية، والزهور، ونلاحظ: أن العناصر الهندسية تطغى على الزخارف النباتية، وتتكون من دوائر وخطوط مستقيمة تتشعب باتجاهات مختلفة، ومن الأشكال الشائعة فيها الأطباق النجمية، والأشكال المتعددة الأضلاع، والأشكال النجمية، والعقود المقصوصة، ونلاحظ: أن الأشرطة التي تفصل بين هذه الحشوات تبرز قليلاً عن الزخارف النباتية التي تملأ بينها الفراغات، وهي محورة قليلاً عن الطبيعة.

كذلك لا تفوتنا الإشارة إلى النقوش الكتابية الرائعة التي تزدان بها هذه

المدرسة على شكل أشرطة تزين واجهة مدخلها، وأعلى الجدران الخارجية، وقد نفذت بخط الثلث البارز الجميل بأسلوبين: الأول: تصفيف قطع الآجر ذات الوجه المهندم والسطح المستوي الموحد، ورسمت الكتابة على الآجر، وحفرت الحروف؛ بحيث تكون بارزة على سطح القطعة الآجرية، ثم زخرفت الفراغات بعناصر نباتية تم حفرها حفرًا عميقًا؛ بحيث تبدو هي الأخرى بارزة ـ أيضًا ـ. وهكذا ظهرت الحروف بارزة فوق ذلك المهاد (الأرضية) في الزخارف النباتية.

والأسلوب الثاني يعتمد على تقطيع الآجر ونحته؛ ليتخذ شكل الحرف المطلوب الذي قد يتألف من قطعة واحدة أو أكثر، وهنا تكون الحروف مستقلة عن الأرضية وزخارفها بشكل أوراق مفصصة متجاورة تشبه النجوم، أو شكل الشبكة في مظهرها العام، وهكذا تكون الكتابة واضحة عليها، والأسلوب الأول نجده في كتابات واجهة المدخل، أما الأسلوب الثاني، فنجده في الكتابات الموجودة بأعلى الجدران، وهناك زخرفة حصيرية (أشبه بنسج الحصير، ويعرف في العراق بفن الحصيري) تكوِّنُ الأرضية لبعض الكتابات المنفذة على جدران المدرسة، ولا يزال جزء يسير منها قائمًا في بداية ونهاية النقوش الكتابية على واجهة المدرسة المطلة على نهر دجلة[1].

٢ ـ المدرسة البوعنانية بفاس: (٧٥١ ـ ٧٥٦هـ ـ ١٣٥٠ ـ ١٣٥٥م).

تعد هذه المدرسة من أعظم وأبدع المدارس في العمارة الإسلامية

---

(١) الأعظمي، **المدرسة المستنصرية**، ص٣٤ ـ ٣٧؛ حيدر، **العمارة العربية الإسلامية**، ص٩٩ ـ ١٠٠؛ رجب، غازي، **العمارة العربية في العصر الإسلامي في العراق**، ص٢٧٢، ٢٧٧؛ الصقار، **المدرسة**، ص٤٣.

عامة، وفي عمارة الغرب الإسلامي والمغرب خاصة، سواء من حيث تخطيطها المعماري، أو من حيث عناصرها ومفرداتها، أو من حيث نقوشها الزخرفية والكتابية.

ـ الموقع :

تقع هذه المدرسة بحي الطالعة (سوق القصر) بالقرب من قصبة بوجلود من عدوة القرويين بفاس القديمة (فاس بالي).

ـ المنشئ :

أمر بإنشاء هـذه المدرسة السلطان المرينـي فارس بن علي بن عثمـان ابن يعقوب بن عبـد الحق المكنى بأبـي عنان، والملقب بالمتوكـل على الله (٧٤٩ ـ ٧٥٩هـ ـ ١٣٤٨ ـ ١٣٥٧م) فيما بين عامي ٧٥١ ـ ٧٥٦هـ ـ ١٣٥٠ ـ ١٣٥٥م كما يستدل من نقش الإنشاء بلوحة الحبوس (الوقف)، وهو بصيغة: «. . . أمر بإنشاء هـذه المدرسة المباركـة السنية المسماة بالمتوكليـة المعدة لتدريس العلم، وإقراء القرآن، المفضلة بإقامة فرض الجمعة. . . أمير المؤمنين المجاهد في سبيل رب العالمين المتوكل على الله أبو عنان فارس ابن مولانا الإمام العادل الفاضل. . . أمير المسلمين. . . أبي الحسن ابن مولانا. . . أبي سعيد. . . وكان ابتداء بنائها في الثامن والعشرين لشهر رمضان المعظم عام أحد وخمسين وسبع مئة، والفراغ منه في آخر شعبان المكرم عام ستة وخمسين وسبع مئة. . .». وقد عرفت باسم المدرسة المتوكلية نسبة إلى لقب منشئها، أو المدرسة الفارسية نسبة إلى اسمه، أو البوعنانية نسبة إلى كنيته[1].

---

(١) أبو رحاب، **مدارس المغرب**، ص٢٥٨ ـ ٢٥٩، ٢٧٦ ـ ٢٧٧؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٤/ ٢٣٠).

ـ **الدراسة الوصفية**[1]: (شكلا ٢١٦ ـ ٢١٧، لوحة ١٠١).

تشغل هذه المدرسة مساحة من الأرض غير منتظمة الشكل تبلغ حوالي ١٢٩٠م٢، وتخطيطها ـ بصفة عامة ـ عبارة عن صحن أوسط مكشوف ١٧,٧٠ × ١٧,٥٧م٢ فرشت أرضيته بالرخام الأبيض، وهي تنخفض عن مستوى أرضية قاعتي الدرس الغربية والشرقية بمقدار ١٢,٥سم، ويتوسطه مربع طول ضلعه ٥م بداخله فسقية دائرية الشكل من الرخام الأبيض عمقها ٢٥سم، محاطة بقناة دائرية بنفس عمقها لتصريف المياه الناتجة عن الوضوء.

وتطل على الصحن أربع واجهات، ارتفاع كل منها نحو ١٠م، وتنقسم رأسيًا ـ باستثناء الواجهة الجنوبية ـ إلى قسمين: السفلي يمثل واجهة الدور الأرضي، والعلوي يمثل واجهة الطابق الأول؛ حيث إن المدرسة تتكون من طابقين، أما الواجهة الجنوبية، فهي من مستوى واحد؛ لأنها تمثل الواجهة الشمالية لقبة المدرسة (المسجد الجامع بالمدرسة) الذي لم يشيد بأعلاه وحدات معمارية أخرى، ومع ذلك فقد ارتفع بواجهاته لتتساوى مع الواجهات الثلاث الأخرى. ويتوج تلك الواجهات الأربع صف من كوابيل خشبية محمول عليها رفرف خشبي مغطى ببحطات من القرميد الأخضر.

ويفصل واجهة المسجد الجامع عن الصحن قناة تمتد بطول الصحن من الشرق إلى الغرب، يبلغ عرضها ١,٨٣م، وعمقها ٦٢سم، ويشغل الضلع

---

(١) اعتمدنا على المقاسات التي أوردها أبو رحاب ضمن رسالته للماجستير عن هذه المدرسة، ص٢٦١ ـ ٢٨٥.

الجنوبي للمدرسة قبة المدرسة (المسجد الجامع بالمدرسة)، وهو عبارة عن مساحة مستطيلة ١٧,٣٥ × ١٠,٧م٢ قسمت بواسطة بائكة واحدة ذات خمسة عقود حدوة الفرس موازية لجدار القبلة إلى بلاطتين (رواقين) موازيين لجدار القبلة، وهما غير متساويتين من حيث المساحة، ويسقفهما سقف خشبي منشوري الشكل، تزينه زخارف هندسية، ويطل المسجد على الصحن ببائكة ذات خمسة عقود حدوة الفرس، العقدان الأول والأخير يتوجان المدخلين الموصلين لداخل المسجد.

ويتوسط صدر المسجد المحراب، وهو عبارة عن حنية مجوفة خماسية الأضلاع، يبلغ اتساعها ١,٧٥م٢، وعمقها ٢,١٥م٢، وارتفاعها ٣,٢٨م يكتنفها من الجانبين عمودان مدمجان مثمنان من الرخام، ويتوج هذه الحنية عقد حدوة الفرس، ويغطي حنية المحراب نصف قبة مخروطية الشكل، زخرف باطنها بمقرنصات جصية ذات دلايات.

وتوجد على جانبي المحراب بجدار القبلة ثلاثة أبواب: اثنان عن يمين المحراب، وواحد عن يساره، تؤدي إلى ثلاث حجرات للخطيب والمنبر (بيت المنبر)، والحجرة الثالثة ربما كانت خزانة كتب. كذلك يوجد بابان بكل من الجدارين الغربي والشرقي للمسجد، ويعلو باب الجدار الشرقي لوحة حبوس (وقف) هذه المدرسة المنفذة بخط الثلث، ويبلغ عدد أسطرها ٣٥ سطرًا، ويتوجها عقد متعدد الفصوص.

وتشغل الأضلاع الثلاثة الأخرى للصحن (الشرقي والغربي والشمالي) ثلاثة أروقة، بواقع رواق بكل ضلع، ويتميز الرواقان الشرقي والغربي بأنه يتوسطهما قاعتان شبه مربعتين (٥,٥٣ × ٥,٤٣م٢) للدراسة، بواقع قاعة

بكل جهة، وهاتان القاعتان متمـاثلتان ومتناظرتان، ويغطي كل قاعـة منهما قبة خشبية ذات ضلوع مشعة، وليست مسقوفة ببرشلة كما هي العادة ـ على حد قول عثمان عثمان إسماعيل ـ. وبكل قاعة فتحة باب تطل على الصحن يغلق عليهـا باب خشبي من مصراعين، أمـا أرضيـة كل منهما، فقد فرشت بالزليج المتعدد الألوان في تشكيلات هندسية رائعة.

وبالنسبة لبيوت الطلبـة بالمدرسة، فهي تطل على الصحـن من جهاته الثلاث: الشمالية، والغربية، والشرقية، وهي تتكون من طابقين: الأرضي يشتمل على ١٤ حجرة، والطابق الأول يشتمل على ٣٥ غرفة، ويتقدم هذه الحجرات بكل جهة رواق فرشت أرضيته بالزليج المتعدد الألوان في تشكيلات هندسية، أما سقفه، فخشبي مسطح مزين بزخـارف هندسية، ويتوصل إلى غرف الطابق الأول من خلال سلمين يقعان بطرفي الرواق الشمالي للصحن، يتكون كل منهما من ١٧ درجة.

كذلك زودت هـذه المدرسة بالملاحـق والمنافـع والمرافق، ومنها: الميضأة الداخلية، وتقع بالجهة الشرقية للمدرسة، والميضأة الخارجية (دار الوضوء الكبرى)، وهي تقع تجاه الواجهة الشمالية للمدرسة، يربطهما ساباط شيدت بأعلاه خلوة الأسبوع التابعة للمدرسة.

ومنها: مكتب الأطفال (المسيد) بالزاوية الجنوبية الغربية للمدرسة.

ومنها: مصلى الجنائز، ويقع خلف جدار القبلة على يسار المحراب.

أما الصومعة (المئذنة)، فتقع بالزاوية الشمالية الغربية للمدرسة، وهي تتبع في تخطيطها التخطيط التقليدي للصوامع المغربية ذات التخطيط المربع، وتتكون من طابقيـن مربعين، الأول أكبر حجـمًا، وأكثر ارتفاعًا من الثاني،

ويبلغ طول ضلعه ٤,٩٠م زينت واجهاته الأربع بزخارف هندسية مكررة على هيئة شبكة من معينات متجاورة متصلة بداخلها تربيعات من الزليج المتعدد الألوان، أما الطابق الثاني، فأقل ارتفاعًا، وأصغر حجمًا؛ إذ يبلغ طول ضلعه ٢,٢٢م، ويطلق على هـذا الطابق اسم بيت المؤذن، أو العذرى، وكسيت واجهاته الأربع بزينة زخرفية تماثل مثيلتها بالطابق الأول، ويتوج المئذنة قبة صغيرة ثبت فيها عمود من الحديد تعلوه ثلاثة تفافيح من النحاس.

والمنبر الأصلي المحـفوظ حاليًا بمتحف البطحـاء بفاس وصفه ليون الأفريقي بقوله: «وفي القاعة الكبرى المخصصة للصلاة منبر ذو تسع درجات، مصنوع كله (برمته) من خشب الأبنوس، والعاج، وهو في الواقع تحفة عجيبة (وكأنه قطعة من أثاث رائعة حقًا)»[1].

كذلك زودت هذه المدرسة بساعـة مائية (منجانة) بعد إنشائها بعامين (أي: في عـام ٧٥٨هـ ـ ١٣٥٧م) كمـا يستدل ممـا ذكره الجـزنائي المؤرخ المعاصر لهذه الفترة بقوله: «وقد صنع مولانا المتوكل أبو عنان ـ رحمه الله ـ منجانة بطيقان وطسوس من نحاس مقابلة لباب مدرسته الجديدة التي أحدثها بسوق القصر (شارع الطالعة الكبرى حاليًا) من فاس، وجعل شعار كل ساعة

---

(١) ليون الأفريقي، **وصف أفريقيا**، (١/ ٢٢٦)، (وترجمة: عبـد الرحمن حميـدة، ص٢٣٢)؛ ولمزيد من التفاصيل عن هذا المنبر انظر: إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٤/ ٣٤٠ ـ ٣٤٥)، (أشكال ٢١٣ ـ ٢١٨)، أما المنبر الحالي بمسجد المدرسة، فيتضمن نقشًا بصيغة: «أتقن صنعي أحمد تاريخه شكري لمن»، وبتطبيق حساب الجمل، فإن هـذا المنبر يرجع إلى عـام (١٣٥٠هـ ـ ١٩٣١م)؛ إسمـاعيل، تاريخ العمارة، (٤/ ٢٢٨).

أن تسقط صنجـة في طاس، وتنفتح طاق، وذلك في أيام آخرها الرابع عشر لجمادى الأولى عام ثمانية وخمسين وسبع مئة (١٣٥٧م) على يد مؤقته علي ابن أحمد التلمساني المعدل»[١].

وبالنسبة لمواد البناء في هذه المدرسة، فقد استخدم الآجر في بنائها، بينما استخدم الخشب في صناعـة الأبواب والنوافذ والأسقف، وفي تكسية الأجزاء العلوية من الجدران، وفي عمل الأحجبة التي تفصل الأروقة الجانبية عن الصحـن؛ فضلاً عن المنبر الأصلي. كذلك استخـدم الرخـام في فرش أرضية الصحن، وفي الأعمدة، واستخدم الزليج في كسوة أرضياتها، والأجزاء السفلى من الجـدران، وفي كسوة واجهات الصومعـة (المئذنـة)، في حين استعمل القرميـد في تغطية أسطحها، كما أن هناك بعض النوافذ من الجص المعشق بالزجاج الملون.

ولا تفوتنـا الإشارة إلـى النقوش الكتابيـة الرائعـة التي نفـذت بالخط الكوفي؛ كما هو الحال في كتابات الحجاب الخشبي الذي يغلق على فتحة الباب الموصل لصحـن المدرسة، وبخـط الثلث؛ كما هو الحـال في نقش لوحة الحبوس، ونقش الأزار الخشبي الـذي يجري بطول الواجهات الأربع للصحن وتيجان الأعمدة بالمسجد وغير ذلك[٢].

---

(١) الجزنائي، علي، **جنى زهرة الآس في بناء مدينة فاس**، تحقيق: عبد الوهاب بن منصور، الرباط، ط٢، (١٩٩١م)، ص٥٣.

(٢) أبو رحاب، **مدارس**، ص٢٦١، ٢٦٥ ـ ٢٧٧، ٢٧٩، ولمزيد من التفاصيل انظر: إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٤/ ٣٩٧ ـ ٣٩٩)، (أشكال ٣٦٣ ـ ٣٦٥)؛ أبو رحاب، **مدارس**، ص٢٨٣ ـ ٢٨٤.

وليس أدل على عظمة هـذه المدرسة وفخامتها من وصف ابن بطوطة لها بقوله: «لا نظير لها في المعمور اتساعًا وحسنًا وإبداعًا، وكثرةَ ماء، وحسنَ وضع، ولم أر في مدارس الشام ومصر والعراق وخراسان ما يشبهها»[1].

ومما له دلالته: أن ابن بطوطة لم يشاهد خلال رحلته ٧٢٥ ـ ٧٤٩هـ ـ ١٣٢٤ ـ ١٣٤٧م مدرسة السلطان حسن الشهيرة بالقاهرة؛ لأنها لم تكن بنيت بعد.

أما الكتاني الـذي زار مـدرسة السلطان حسن وغيرهـا من المـدارس والمساجد، فقد جاء وصفه للمدرسة البوعنانية على النحو التالي: «دخلت كثيرًا من مدارس الشام ومصر، والحجاز والمغرب، فلم أر من حيث ضخامة البناء والوسع والعلو من هو أضخم من المدرسة العنانية هذه، إلا ما كان في جامع السلطان حسن بمصر، وجامع بني أمية في دمشق، وبيت المقدس في فلسطين، أما النهر الجاري بوسط هذه المدرسة العنانية، والبيوت المحيطة بها من فوق لسكنى طلاب العلوم، وغير ذلك من النقش والزخرف، فلم أر لها نظيرًا مطلقًا فيما رأيت بعد التتبع والبحث»[2].

كذلك وصف ليون الأفريقي الأروقة بقوله: «وهناك ثلاثة أروقة مغطاة عجيبـة المنظر، تحيطها أعمـدة مثمنة الأضلاع مثبتـة في الجـدران، مزدانة بمختلف الألوان ،والأقـواس الواقعة بين الأعمـدة، مكسوة بالزليج والذهب الرفيع واللازورد، والسقف من خشب منقوش مصنع دقيق منتظم، وقد أقيم

---

(١) ابن بطوطة، الرحلة، ص٦٦٢.

(٢) عن: أبو رحاب، مدارس، ص٢٦٠.

بين هذه الأروقة والصحن شبه شبابيك من خشب على شكل ستائر؛ بحيث من يوجد بالصحن لا يرى من هو داخل الحجرات المطلة على هذه الأروقة»[1].

وعن أهمية المدرسة البوعنانية يذكر عثمان إسماعيل: «وعلى مستوى تاريخ العمارة المغربية تتضح هنا سنة التطور من البساطة في مدرسة فاس الجديدة، إلى التركيب العلمي المتحكم في خلق محاور البناء بالبوعنانية التي تمثل قمة التطور كنموذج مدهش وفريد في مميزاته المعمارية... وعلى مستوى العمارة والفنون الإسلامية تمثل البوعنانية روعة الطراز المغربي الأندلسي الذي أثرى فنون الغرب، وتميز بالأعمدة الرقيقة، والتيجان المنحوتة الدقيقة، والنقوش والزخارف المنتشرة على الخشب والجص والرخام، ضمن ابتكارات شتى للتركيبات الهندسية، والتسطير والتوريق، وازدهار فنون الزليج المنقوشة، وانتشار شبكة المعينات الزخرفية على الجدران وواجهات الصومعة، تم إبداع ذلك كله في إطار خاصية الهرب من الفراغ؛ لتعيش الأنظار والمشاعر في حلم ينتقل من عرس إلى عرس ضمن روائع العمارة والفن»[2].

٣ ـ مدرسة السلطان الناصر حسن: (٧٥٧ ـ ٧٦٤هـ ـ ١٣٥٦ ـ ١٣٦٢م) بالقاهرة (أشكال ١٣٢ ـ ١٣٤، لوحات ٥٩ ـ ٦٣، ٤٧٤).

تقع مدرسة السلطان حسن في ميدان صلاح الدين أسفل القلعة (ميدان الرميلة)، وقد كان موضع المدرسة مشغولاً من قبل بقصرين للأمير يلبغا اليحياوي، والأمير الطنبغا المرداني، وأمر السلطان الملك الناصر حسن بن

---

(١) ليون الأفريقي، **وصف أفريقيا**، (١/ ٢٦٦)، وترجمة: عبد الرحمن حميدة، ص٢٣٢ (مع اختلاف صيغة النص المترجم، ولكن المعنى واحد).

(٢) إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٤/ ٢٢٧).

الناصر محمد بن قلاوون بهدمهما؛ ليقيم مكانهما مدرسته عام ٧٥٧هـ ـ ١٣٥٦م.

ويتكون المبنى من مجموعة من العناصر المتميزة والمتكاملة في جسم واحد، وتبلغ المساحة الكلية للمدرسة حوالي ٧٢٠٠م٢، ويتكون مسقطه الأفقي من صحن أوسط مكشوف (درقاعة)، تحيط به أربعة إيوانات على غرار النمط المتعارف عليه للمدارس، ويحوي ـ أيضًا ـ أربع مدارس خاصة بالمذاهب الأربعة، وضعت في أركان المبنى، ويدخل إليها عن طريق الصحن (الدرقاعة)، وذلك بالإضافة إلى مدفن تعلوه قبة يبرز خلف إيوان القبلة مطلاً على الميدان.

ويتكون الصحن من مساحة شبه مربعة، أبعادها ٣٤,٦ × ٣٢,٠٠م٢ بمسطح إجمالي قدره حوالي ١١٠٠م٢. ويتوسط الصحن المكشوف ميضأة عبارة عن قبة خشبية ترتكز على ثمانية أعمدة مثمنة، وتحتوي على ثمان قمريات قندلية بسيطة إلى جانب شريط كتابي قرآني يحوي آية الكرسي على رقبة القبة. كما توجد بوسطه بحرة للوضوء، كانت مياهها تستمد من البئر والساقية الواقعتين في الأصل على الجهة الشمالية الغربية من المبنى. وقد احترم مسقط هذه المدرسة خط الشارع؛ مما يفسر اختلاف سمك الحوائط.

ويحيط بالصحن أربعة إيوانات، أولها وأكبرها: إيوان القبلة، ويتكون من مساحة مستطيلة مغطاة بقبو مدبب، ويستخدم لأداء صلاة الجماعة؛ حيث يستوعب حوالي ٧٠٠ من المصلين. ويتوسط صدر الإيوان محراب على غرار المحاريب المملوكية، أما الطاقية، فقد زخرفت بدالات تمتد وتلتحم بعقد الطاقية الذي يحدده إزار كتابي. ويوجد بالطرف الجنوبي من الإيوان شباك يطل على القبة، بينما يحوي الضلع الشمالي بابًا يؤدي إلى

داخلها، أما الضلعان الجانبيان، فبكل منهما باب من الخشب المصفح المزخرف بالأطباق النجمية، ويحددهما من أعلى شريط كتابي.

ويوجد بمقدمة الإيوان من جهة الصحن، وعلى المحور دكة المبلِّغ، وهي من الرخام، وقائمة على ثمانية أعمدة وثلاث دعامات، يتوصل إلى سطحها عن طريق سلم من داخلها، وبجوانبها درابزين به بابات رخامية يتوجها رمانات، وقد كسي صدر الإيوان بوزرة رخامية تمتد إلى أسفل شريط الزخارف الجصية يتضمن نصًا قرآنيًا قائمًا على أرضية من زخارف نباتية متشابكة. ويحوي الإيوان منبرًا رخاميًا ذا ريشتين خاليتين من الزخارف، ويغلق على باب المقدم مصراعان من الخشب المصفح المزخرف بالأطباق النجمية، ويعلوه صفان من المقرنصات، ويتوجها شرافات مورقة.

أما الإيوان الشمالي الغربي، فيتكون هو الآخر من مساحة مستطيلة مغطاة بقبو مدبب، يصدرها دخلة معقودة بنهايتها شباك يعلوها قمرية مستديرة.

ويوجد على جانبي الإيوان بابان، يؤدي كل منهما إلى ممر مقبي متفرع من الدهليز التالي لدركات الدخول الرئيسية، ويعلو كلاً من هذين البابين أربعة مستويات من الشبابيك.

أما الإيوانان الجانبيان، فيتكون كل منهما من مساحة مستطيلة مقبية، يصدرها دخلة معقودة يتوسطها شباك يليه أربعة مستويات من الشبابيك، ويوجد على جانبي الدخلة مسطبتان، تعلوهما عضادتان شغلتا بنقش كتابي، وعلى جانبي الإيوانين يوجد أربعة أبواب في دخلات متوجة بحطتين من المقرنصات ذات الدلايات، يؤدي كل منهما إلى واحدة من المدارس الأربعة،

ويؤدي الجنوبي إلى المدرسة الحنفية، ومساحتها ٢٠٠م٢، والشمالي إلى المدرسة المالكية، ومساحتها ٢٠٠م٢، والغربي إلى مدرسة الحنابلة، ومساحتها - أيضًا - ٢٠٠م٢. أما الباب الشرقي، فيؤدي إلى المدرسة الشافعية، ومساحتها ٥٣٠م٢، ويتوج واجهات الإيوانات الأربعة صف من الشرافات المورقة.

وقد خصصت المدارس الأربع لتدريس المذاهب الفقهية الأربعة، والتفسير، والحديث النبوي الشريف، والقراءات السبع، وتتكون في مجموعها من تخطيط مشابه مكون من صحن صغير مكشوف (درقاعة) تتوسطه فسقية مثمنة الشكل، ويتقدم الصحن من الضلع الجنوبي الشرقي إيوان صغير معقود بقبو مدبب، يتوسط صدره محراب صغير خال من الزخارف، على جانبيه دخلات وشبابيك وخزائن حائطية.

وتحتوي كل المدارس على أبواب تؤدي إلى دخلات مقبية تحوي خزانات حائطية وشبابيك، وخلاوي للطلبة تشرف على الصحن من خلال ستة مستويات من الشبابيك فوق بعضها البعض، ويبلغ إجمالي عدد الطلاب بالمدارس حوالي ٤٦٠ طالبًا، بالإضافة إلى جهاز تعليمي.

وتشير المصادر التاريخية إلى أن عدد البيوت المخصصة للطلبة والمدرسين كان يقارب المئتين، وكانت تنتظم حول المحيط الخارجي للمبنى، أو حول أفنية داخلية صغيرة.

أما عن دورات المياه، فوضعت في مكان مركزي بكل مدرسة بالطابق الأرضي بجوار السلم.

أما المدفن، فيقع أمام إيوان القبلة، ويشغل مساحة مربعة قدرها ٤٤٠م٢، يتوسط صدرها محراب يشبه محراب المدرسة، على جانبيه دخلتان، فيما

بينهما قمرية مستديرة. وقد تميز المدفن بموقعه؛ حيث وضع على محور المبنى أمام إيوان القبلة مطلاً على الميدان الرئيسي أمام القلعة، ويتوسط المدفن قبر شيد ليدفن فيه السلطان حسن، ولكن لم يتم ذلك، وتغطي المدفن قبة ضخمة.

هذا، وقد عثر في مدرسة السلطان حسن على بعض التوقيعات:

الأول منها عثر عليه المرحوم حسن عبد الوهاب عام ١٩٤٤م في الشريط الكتابي الجصي بالمدرسة الحنفية بصيغة: «كتبة تحمو (الصواب نشو) دولته، وشاد عمارته محمد بن بيليك المحسني» (لوحة ٤٥١/ ٢)، وقد أشار إلى أنه مهندس المدرسة[1]، ولكن الصواب في ذلك هو أن محمد بن بيليك المحسني كان نشو الدولة، وشاد العمائر السلطانية للسلطان حسن؛ فضلاً عن كونه أحد الخطاطين، فقام باختيار النص الذي تمت كتابته وتنفيذه ـ أيضًا ـ.

والتوقيع الثاني عثر عليه في الشريط الكتابي الجصي بالإيوان القبلي (لوحتا ٤٥٠/ ٢ ـ ٣، ٤٥١/ ١) للمدرسة، ويقع هذا التوقيع في الجزء السفلي من الشريط الضيق الزخرفي الضيق الذي يبدأ به الشريط الذي يحتوي على «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم»، وبالتالي فهو يمتاز بدقة حجمه، ووقوعه

---

(١) عبد الوهاب، **تاريخ المساجد**، (١/ ١٧٩)، الباشا، **الفنون الإسلامية والوظائف**، (٣/ ١٢٧٩ ـ ١٢٨٠)؛ رمضان، حسين، **ملاحظات على الكتابات الكوفية الجصية بمدرسة السلطان حسن**، حوليات إسلامية، المجلد ٣٩، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة (٢٠٠٥م)، ص٢٠ ـ ٢٢. (أشكال ١ ـ ٣، لوحات ١ ـ ٦).

ضمن شريط الزخرفة النباتية الضيق، فضلاً عن ارتفاعه الكبير عن مستوى الناظر إليه من درقاعة (صحن) المدرسة، والتوقيع بصيغة: «عمل عبدالله محمد اليمني عبد أو عيد» حسب ما رجَّحته قراءة حسين رمضان، مع أنه أشار إلى أنه يمكن قراءة لقب النسبة (اليمني) بعدة قراءات أخرى، ومن ذلك يمكن أن تكون هذه القراءة: النقلي، أو البقلي (لوحة ٤٥١/ ١).

ومن الواضح أن هذه التوقيعات إنما هي تتعلق ببعض صناع الأشرطة الكتابية الجصية بالمدرسة[1].

بالإضافة إلى ما سبق، فإن المجموعة كانت تضم مكتبًا للسبيل، أما الخدمات والمرافق، فقد شغلت الركن الجنوبي الغربي، مراعين بذلك الموقع، والتهوية اللازمة، واتجاه الريح. واشتملت على حواصل لحفظ زيت القناديل والمصابيح والسلاسل، والبسط والحصر الخاصة بالمبنى، بالإضافة إلى مطبخ وملحقاته لإعداد وجبات الطلبة، ومطهرة وبئر وساقية، وإسطبل دواب لإدارة الساقية، وإمداد المبنى بالمياه. وقد راعى المصمم عدم وضع الخدمات والمرافق الخاصة بالمبنى في نفس منسوب أرضية المدرسة؛ حيث انخفض منسوب أرضية الخدمات ترفيعًا للمدرسة، كما تشير الوثائق إلى وجود مدخل ثانوي للخدمات.

كما تضم المدرسة ـ أيضًا ـ وحدة صحية لخدمة طلبة المدرسة، وعين بها أطباء للأمراض الباطنية، وأمراض العيون والجراحة، وتقع الوحدة في مكان متوسط على الدهليز الموصل بين دركاه المدخل والصحن.

---

(١) رمضان، **ملاحظات**، ص٢٣ ـ ٢٤، (شكل ٤، لوحات ٧ ـ ١٠).

وكانت المدرسة تحتوي على مجموعة من المآذن، فعلى جانبي المدفن بالواجهة الجنوبية الشرقية توجد مئذنتان متشابهتان، إلا أن الجنوبية أكثر ارتفاعًا من الشرقية، ويوجد أسفل قمتها جوسق. ويوجد بأضلاع المثمن الأول للمئذنتين دخلات معقودة ترتكز على أعمدة، بواقع عمودين أسفل كل دخلة، ويتقدم أربعة من هذه الدخلات شرفات حجرية. كما تشير المصادر إلى وجود مئذنتين على جانبي المدخل الرئيسي للجامع في تصميمه الأصلي.

وللمدرسة مدخل رئيسي واحد بالطرف الشمالي من الواجهة الشمالية الشرقية. وقد وضع المدخل في قوصرة عميقة شاهقة الارتفاع، تتوجها طاقية ترتكز على عدد من حطات المقرنصات المتصاعدة حتى بداية الطاقية. ويوجد على جانبي الدخلة مسطبتان، يعلو كلّ واحدة منهما محراب عبارة عن حنية نصف دائرية معقودة بعقد مدبب يزين طاقيتها صفوف من المقرنصات. كما يوجد على جانبيها عمودان مثمنان من الرخام ويتوسطهما شباك.

أما باب الدخول، فيتوسط صدر الدخلة، ويعلوه عتب من صنجات مزررة، وقد استخدمت فيه الزخارف والتكسيات من الرخام الأبلق. ويؤدي المدخل مباشرة إلى دركاه عبارة عن مساحة مربعة تحيط بها [من] الجهة الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية ثلاث دخلات معقودة بعقد مدبب ترتفع أرضياتها عن باقي الدركاه. وتحتوي الأخيرة على مسطبة مربعة تشتمل على إطار مربع من الزخارف الهندسية، ويعلوه نافذة مستطيلة بها قمرية بالزجاج الملون، بينما الأولى تحتوي على باب متسع يؤدي إلى دهليز منكسر مغطى بأقبية طولية، على جانبيه أبواب تؤدي إلى ملاحق المدرسة، أما نهايته فباب يؤدي إلى صحن المدرسة. أما الجهة الرابعة، وهي الشمالية الشرقية، فيوجد

بها دخلة معقودة بها باب الدخول الرئيسي.

وعند تحليل الفراغ والتشكيل الداخلي نجد أن الارتفاعات المختلفة بالمدرسة تغيرت تبعًا لوظائف الفراغ المختلفة، واستخدم هذا التعبير للتأكيد على الإيوانات المحيطة بالصحن؛ حيث أخذت كامل ارتفاع البناء، كذلك استخدم الارتفاع الشاهق للمداخل؛ مما يوحي بالرهبة والضخامة، يبدأ بعدها التدرج في الفراغ؛ مما يهيئ الداخل تدريجيًا للانتقال من الخارج نحو الداخل عبر الدركاه، ثم الدهليز الرئيسي، ومنه للدهاليز الثانوية التي تفضي للعناصر المختلفة بالمدرسة، كما استخدمت المواد المتباينة للتأكيد على العناصر الهامة، فغطي جدار القبلة بالإيوان الرئيسي بالرخام، كما وضعت مداخل المدارس في قوصرات مستطيلة غير عميقة بكامل ارتفاع المبنى، واستخدم في تشكيلها التكسيات الرخامية بنظام الأبلق. أما إيوانات المدارس، فتفتح بالكامل على الصحن عن طريق عقود مدببة، والمدفن شكلت حوائطه الداخلية ببذخ وإسراف، كما لونت وذهبت نصوصه الجدارية. وقد اتسم الفراغ الداخلي عمومًا بالغنى والثراء في التشكيل؛ مما يعكس اهتمام المنشئ بالتفاصيل الدقيقة.

وبتحليل تشكيل الواجهات الخارجية للمدرسة نجد الواجهة الجنوبية الشرقية تميزت ببروز كتلة المدفن بالكامل خارج المبنى على المحور الرئيسي متقدمة بذلك عناصر المدرسة، ومطلة على الميدان الرئيسي في مواجهة القلعة مركز الحكم، مؤكدة بذلك رغبة المنشئ في تخليد ذكراه. وقد اعتمد تشكيل الواجهات على القوصرات التي استمرت بكامل ارتفاع المبنى مؤكدة بذلك الاتجاه الرأسي في التصميم، وإن اختلف التشكيل الداخلي للقوصرات تبعًا

لاختلاف عناصر المسقط؛ مما يعكس الارتباط العضوي للواجهة بالمسقط؛ حيث تم الفصل بين واجهتي المدفن والمدرسة؛ حيث بقيت نوافذ الأول على شكل قندلية وعقود مدببة، بينما كانت بالمدرسة عبارة عن فتحات مستطيلة مغطاة بمصبعات من النحاس المسبوك. وقد عمل إفريز بكامل الواجهة عبارة عن عدة حطات من المقرنصات يعلوها شرفات مورقة أصبحت سمة من سمات العمارة المملوكية فيما بعد؛ حيث اختفى بعد فترة إنشاء مدرسة السلطان حسن استعمال الشرفات المسننة.

وبصفة عامة، فإننا نلاحظ الاتزان الحسي الذي تميزت به الواجهة، فإقامة مئذنتين بركني المدفن قد أحدثتا توازناً لكتل المبنى المختلفة، ذلك بالإضافة إلى توازن مسطحات الفراغات مع المساحات المصمتة، واتزان توزيعها على كامل مسطح الواجهة.

كما ظهرت تأثيرات وافدة، منها: تأثيرات سلجوقية وضحت على زخارف المدخل، وأخرى سمرقندية ظهرت في شكل القبة الخشبية الأصلية للمدفن، والتي يرجح أنها كانت تشبه قبة صرغتمش.

وقد استخدمت الأحجار الجيرية بشكل عام في بناء المدرسة، وتنوعت استعمالاتها وطرق إنشائها تبعًا للمسطحات، فعلى سبيل المثال نجد قبابًا، حجرية تغطي المداخل، كما نجد قبوات مدببة تغطي الإيوانات، وأخرى دائرية تغطي غرف الدارسين، واستخدام الرخام في تكسية حوائط إيوان القبلة وأرضية الصحن، بينما استخدام الجص في النصوص القرآنية، ويلاحظ هنا استخدام مواد البناء على طبيعتها، سواء في الداخل أو الخارج؛ مما يعكس

الصدق في التعبير عن الهيكل ومواد الإنشاء، وإن كانت الأقبية المغطية للإيوانات لم تظهر في الواجهة[1].

٤ ـ مدرسة السلطان الأشرف قايتباي: (٨٧٧ ـ ٨٧٩هـ ـ ١٤٧٢ ـ ١٤٧٤م) بالقاهرة (شكل ١٣٩، لوحات ٦٩ ـ ٧٢).

أنشأ هذه المدرسة السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي الجركسي المحمودي ـ والذي تولى السلطنة عام ٨٧٢هـ ـ ١٤٦٧م ـ لتكون مدرسة ومدفنًا له ولأسرته. وقد اشتهر قايتباي بأنه من السلاطين البنائين؛ فقد ترك خلفه سبعين أثرًا منقوشًا عليها اسمه في مصر والشام وبلاد الحجاز، منها:

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ص١٢٣ ـ ١٣١؛ ولمزيد من التفاصيل انظر: هرتز باشا، **جامع السلطان حسن بمصر**، ترجمة: علي بهجت، القاهرة (١٩٠٢م)؛ عبد الوهاب، **تاريخ المساجد**، ص١٦٥ ـ ١٨١؛ ماهر، **مساجد مصر**، (٣/ ٢٧٦ ـ ٢٩٠)؛ رزق، **أطلس**، (٢/ ١١٤١ ـ ١١٦٢)؛ زغلول، علي حسن، **مدرسة السلطان حسن**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة (١٩٧٧م)؛ أمين، محمد محمد، **وثائق وقف الملك الناصر حسن بن محمد بن قلاوون على مصالح القبة والمسجد الجامع والمدارس ومكتب السبيل بالقاهرة**، نشرها في نهاية ج٣ من تذكرة النبيه لابن حبيب، القاهرة (١٩٨٦م)؛ الحارثي، هويدا، **كتاب وقف السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون على مدرسته بالرميلة**، بيروت (٢٠٠١م)؛

Rostem, o., The Architecture of the Mosque of Sultan Hasan, Beirut (1970). , AL_Harithy, H, The Complex of Sultan Hasan in Cairo, Reading Between the lines, Muqarnas, vol, 13, (1996), PP. 68 _ 79.

مدرسة قايتباي، والتي يعتبرها بعض المؤرخين والآثاريين أرق وأرشق مثال للعمارة الإسلامية القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وتقع هذه المدرسة في قرافة صحراء المماليك.

تتكون المدرسة (شكل ١٣٩) من دورقاعة وسطى مغطاة، يحيط بها إيوانان (القبلي والبحري)، وسدلتان جانبيتان، والدورقاعة عبارة عن مساحة مربعة تنخفض أرضيتها عن أرضية الإيوانين والسدلتين. وقد فرشت الأرضية بالرخام الملون بأشكال هندسية مستطيلة ومربعة ودائرية. ويسقف الدورقاعة سقف خشبي مجلد بالذهب واللازورد، تتوسطه شخشيخة، فتح بكل ضلع من أضلاعها الثمانية ثلاثة نوافذ. ويتكون إيوان القبلة من مساحة مستطيلة تشرف على الدورقاعة بعقد مخموس، يرتكز على حِرِمْدَان مقرنص. ويتوسط الإيوان محراب عبارة عن حنية ونصف دائرية خالية من الزخرفة، تتوجها طاقية معقودة بعقد مدبب، تتقدمها دخلة معقودة بذات العقد محمولة على عمودين مضلعين لهما تيجان وقواعد ناقوسية الشكل. وقد شغلت الطاقية على هيئة الورقة النباتية الثلاثية.

عن يمين المحراب منبر خشبي يتكون من ريشتين وصدر تعلوه جلسة الخطيب، وجوسق ينتهي بخوذة على هيئة القبة البصلية المملوكية. وقد زخرف باب المقدم والريشتين بالأطباق النجمية المتكاملة وأجزائها. يوجد على جانبي المحراب أربع دخلات، بواقع دخلتين بكل جانب، كل منهما معقودة بعقد مدبب يصدرها شباك ذو مصبعات يغلق عليه مصراعان من الخشب ذي الأشرطة النحاسية من أعلى ومن أسفل، ويعلو كل دخلة قمرية مطاولة تحصر بينها قمرية المحراب المستديرة. يوجد بالجانب الجنوبي الغربي

من الإيوان شباك تجاوره خزانة حائطية، يغلق على كل منهما مصراعان من الخشب ذي الأشرطة النحاسية.

أما الجـانب الشمالي الشرقي من نفس الإيوان، فيوجد به باب يوصل لحجرة الخطيب.

وللإيـوان سقف خشبي مـن براطيم ترتكـز على إزار ذي حنايا ركنيـة ووسطية، تمتد الركنية منها لأسفل على هيئة الورقة النباتية الثلاثية، والسقف مجلد بالذهب واللازورد.

أما الإيوان الشمالي الغربي، فيتكون من مساحة مستطيلة وسطى على جانبيها سدلتان جانبيتان. بصدر الإيوان ثلاث دخلات معقودة بعقد مدبب، بنهاية كل منها شباك ذو مصبعات، يغلق عليه مصراعان من الخشب، وتعلوهما ثلاث قمريات، الجانبيتان مطاولتان، والوسطى مستديرة. وتشرف السدلتان الجانبيتان على المساحة الوسطى من خلال كردين خشبيين مقرنصين بينهما معبرة. وتحوي كل من السدلتين الجانبيتين خزائن حائطية، تعلوها قمريات مستطيلة من الزجـاج الملون، ويسقف كلٌّ من المساحة الوسطى والسدلتين الجانبيتين سقف مشابه لإيوان القبلة.

أما السدلتان الجنوبية الغربية والشمالية الشرقية للمدرسة، فكل منهما عبارة عن مساحة مستطيلة تشرف على الدورقاعة من خلال عقد مدبب، يرتكز على كابولي مقرنص. على جـانبي السدلتين أربعـة أبواب، الجنوبي يؤدي للقبـة، والغربي يؤدي إلـى دهليز ينتهي بباب مسدود، والشرقـي يؤدي إلى الدهليز المتفرغ من دركاه المدخل، والشمالي يؤدي إلى باب ثانوي.

يضم مسقط المـدرسة كذلك سبيلاً وكتابًا وقبة. ويتكـون السبيل من مساحة مستطيلة، تحوي في كل من جانبيها الجنوبي الشرقي والشمالي الشرقي دخلتين معقودتين بعقد مدبب مستدق، وتشرف كل منهما على الشارع بشباك ذي مصبعات. ويوجد بأرضيـة الشباك الشمالي الشرقي حوض رخامي كبير مستدير الشكل. أما حوض الشباك الآخر، فغير موجود. وبالجهة الجنوبية الغربية للحجرة دخلتان، الجنوبية منها عبارة عن خزانة حائطية، أما الغربية، فتؤدي إلى ممر، بنهايته بئر تعلوه بكرة لرفع المياه من الصهريج الكائن أسفل حجـرة السبيل. ويسقف السبيل سقف خشبـي من براطيم ترتكـز على إزار خشبي ذي حنايا ركنية.

أما الكتاب، فيعلو السبيل، ويتوصل إليه من دركاه المدخل عبر السلم، وهو عبارة عن مساحة مستطيلة يسقفها سقف من براطيم خشبية. يضم المسقط كذلك قبة عبارة عن مساحة مربعـة، يتوسط صدرها محراب عبارة عن حنية نصف دائرية، تعلوها طاقيـة مدببة العقد شغلت بزخـارف هندسية ونباتية، تتقدمها دخلة معقودة بذات العقد محمولة على عمودين مضلعين من الرخام.

وعلى جانبي المحراب توجـد دخلتان معقودتان بعقـد مدبب، بصدر كل منهما شباك يشرف على الشارع. كما توجد بجوانب القبة الثلاثة الأخرى ثلاث دخلات، كل منها معقودة بعقـد مدبب، وتتكون منطقة الانتقال للقبة من أربع مثلثات شغلت بتسع حطات من المقرنصات ذات الزخارف الهندسية والنباتية المحفورة، وقد فتحت بأواسط منطقة الانتقال قمريات قندلية مركبة.

أما الرقبـة، ففتحت بها ١٦، نافـذة تتوالى بعـدها صنجات القبـة في التكوير حتى القطب. تتقدم المحراب تركيبة رخامية من مستويين يوجد بأركانه

أربع بابات، كما توجـد تركيبة أخرى بالركن الغربي من مربع القبة، ويحيط بكلتـا التركيبتين مقصورة خشبيـة، يوجـد بالجانب الغربي من القبـة رحبـة سماويـة، تتقدمها من جهة القبة مساحـة مستطيلة تشرف عليها بائكة ثلاثيـة العقد، أوسطها أوسعها، ويغلق على العقـدين الجانبيين حجاب من خشب الخرط، ويوجد بأرضية هذه المساحة خمس تركيبات رخامية.

يقع المدخل في الجـانب الشرقي من الواجهة الشمالية الشرقية، وهو عبارة عن دخلة عميقـة، على جانبيها مسطبتان تعلوهمـا عضادتان تحتويان البسملة، وآية قرآنية، والنقش التأسيسي للمدرسة (لوحة ٦٩)، ويتوجها عقد مدائني، شغلت ريشتاه الجانبيتان بمجموعة من حطات المقرنصات، تحصر فيما بينها شباكًا صغيرًا، كما شغلت كوشتاه بزخارف هندسية ونباتية محفورة، ويحدد طاقية العقد جفت لاعب ذو ميمات مستديرة. ويتوسط الدخلة باب الدخول، يعلوه عتب ثم نفيس، فعقد عاتق من صنجات مزررة تزريرًا مركبًا تعلوها دخلة تتوجها حطات من المقرنصات محمولة على عمودين مضلعين، ويتوسطها شباك ذو مصبعات، وعلى جانبيها منطقة مربعة شغلت برنك كتابي (خرطوش أو درع).

يلي المدخل دركاة عبارة عن مساحة مستطيلة بصدرها مصطبة، وبكل من جـانبيها بابان، الأيمن يؤدي عبر دهليز إلى الدورقاعـة، والأيسر يؤدي إلى السبيل. وقد غشيت أرضية المصطبة وجوانبها بوزرة رخامية وفق النظام الأبلق والمشهر على التوالـي، ويتوسط الجـدار الجنوبي الغربي منها شباك ذو مصبعات.

أما الجـداران الشمالي الغربي والجنوبي الشرقي، بكل منهما خزانتان

حائطيتان، يغلق على كل منهما مصراعان من الخشب المزخرف بالأطباق النجمية، وفي بداية الدهليز المتفرع من الدركاه مزملة تتكون من دخلة، يتوجها قبو مروحي، ويوجد بطرفي الدهليز منوران، ويسقف الدركاه سقف خشبي من براطيم ترتكز على حنايا ركنية ووسطية، ومجلد جميعه بالذهب واللازورد.

على الرغم من أن النقش الإنشائي يشير إلى المبنى كمدرسة، إلا أن الوثيقة حددت وظيفته كخانقاه لأربعين فقيرًا (متصوفًا)، بالإضافة إلى كونه مسجدًا جامعًا، وقد خصصت المدرسة لتدريس مذهب واحد، إلا أنه بالتحليل وجد أن المسقط اعتمد على نظام الإيوانات الأربعة المتعامدة حول صحن صغير مغطى، تبلغ نسبة مسطحه للمسطح الكلي للمدرسة ١ : ١٢؛ ويلاحظ أن المسقط اتبع ـ بصفة عامة ـ نمط مساقط المدارس المملوكية من حيث تكوين العناصر وعلاقتها ببعضها البعض، فنجد ـ مثلاً ـ الإيوانات الأربعة، أكبرها إيوان القبلة، والإيوان المقابل له، بينما الإيوانان الجانبيان عبارة عن سدلتين جانبيتين، والأبواب الأربعة المجاورة لهما، والتي تفتح على الدورقاعة، وتربط بين المدرسة وبقية عناصر المبنى، والمدخل المنكسر، والذي يؤدي إلى إيوانات المدرسة عبر دهليز به المزملة والسلم الصاعد للدور العلوي، وكل هذه العناصر شاع استعمالها وارتباطها ببعضها في الأمثلة المملوكية السابقة.

كذلك نجد السبيل والكتاب يشغلان ركن المبنى في وحدة معمارية متكاملة على اتصال مباشر بدركاة المدخل، بينما يشغل المدفن الركن الآخر للمبنى ملاصقًا لإيوان القبلة، إلا أنه يلاحظ في مسقط هذه المدرسة وجود مدفنين، فبالإضافة للقبة السابقة يوجد حوش سماوي خلفي، به تركيبات

رخامية، وربما يرجع ذلك لرغبة السلطان في التميز بين موضع دفنه وبقية أفراد أسرته.

وقد روعي في المسقط: فصل الخدمات والمرافق عن المدرسة؛ إذ وضعت في منسوب منخفض عن أرضية المدرسة، وذلك حرصًا على عزل المناطق الطاهرة عن موضع الوضوء، كما روعي في اختيار موضعها في الركن الجنوبي الغربي الظروف المناخية السائدة؛ كاتجاه الريح والشمس والتهوية. كما يلاحظ من المسقط استخدام المدخل المنكسر؛ مما يعمل على تهيئة الداخل للانتقال التدريجي من الفراغ الخارجي إلى الفراغ الداخلي بارتفاعاته المختلفة عبر الدركاة، ثم الدهليز إلى الدورقاعة.

وقد لوحظ اتباع المعمار للنسب والعلاقات الهندسية بين ضلع المربع وقطره والمستطيل الذهبي في تصميم المساقط والقاعات والواجهات.

وبدراسة وتحليل التشكيل الداخلي نجده اعتمد على التماثل في تنظيم الفتحات، سواء للنوافذ، أو الخزائن الحائطية، وقد تنوعت الارتفاعات الداخلية تبعًا لوظيفة كل عنصر؛ مما يعكس ارتباط خط القطاع بالمسقط.

وقد لوحظ في التشكيل الفراغي الداخلي: التأكيد على اتجاه المحراب، والمحور المتعامد عليه، فقد انفتح إيوان القبلة والإيوان المقابل له على الصحن بعقد مخموس، بينما انفتح الإيوانان الجانبيان على الصحن بعقد مدبب ممتد، وقد تم الربط بين الواجهات الأربع المطلة على الصحن باستخدام الجفت اللاعب ذي الميمات المستديرة حول العقود، وفي جوانب الدورقاعة أعلى العقود تحصر بينها نقشًا كتابيًا. وقد استخدم نفس الجفت البارز في

أنحاء أخرى في المبنى للتأكيد على العناصر؛ مما يؤكد تكامل التشكيل الفراغي للعناصر مع بعضها البعض.

هذا، وقد اعتمد المعمار على التشكيل اللوني في تأكيد العناصر؛ حيث استخدم النظام الأبلق في صنج العقود المطلة على الصحن، بينما استخدام النظام المشهر بالجزء السفلي من الحوائط، وصنج عقود التخفيف أعلى فتحات الأبواب والنوافذ، واعتمد تشكيل الحوائط الداخلية على الزخارف الهندسية والنباتية الناتئة، أو الغائرة المدقوقة بالحجر. كذلك استخدمت الألوان الأزرق واللازوردي والتذهيب بالأسقف، والرخام الأبيض والأسود والأحمر في التشكيل اللوني للوزرات والأرضيات بأشكال هندسية متنوعة، أساسها المربع والدائرة.

ويلاحظ في هذه المدرسة: أن الأبواب المطلة على الصحن لم توضع في قوصرات رأسية كما في الأمثلة المملوكية الجركسية السابقة، وإنما عولجت كل فتحة منها على حدة بتشكيل لوني مغاير عن مثيلاتها. وقد نظمت أغلب الفتحات على هيئة قمرية مطاولة، فيما عدا القمرية التي تعلو المحراب والمقابلة لها في الإيوان الشمالي الغربي، فنظمت مستديرة تأكيدًا على اتجاه المحراب. وبصفة عامة فقد تميز التشكيل الداخلي بالغنى والثراء؛ مما يعكس اهتمام المنشئ بالفراغ الداخلي، وهي سمة اتسمت بها أغلب منشآت السلطان قايتباي.

عند تحليل الواجهات الخارجية نجد أن تشكيلها اعتمد على استخدام القوصرات الرأسية التي تتوجها حطات المقرنصات، والتي نظمت بها فتحات علوية وسفلية التي شاعت في المباني المملوكية الجركسية.

ويمكن قراءة عناصر المسقط من الواجهة، وذلك بتنوع مسطح وشكل الفتحات؛ مما يعكس الصدق في التعبير عن الفراغ الداخلي، والارتباط العضوي بين المسقط والواجهة، فظهرت فتحات إيوان القبلة سفلية مستطيلة وعلوية معقودة في قوصرات تحصر بينها قمرية المحراب المستديرة، بينما ظهرت فتحات غرفة الخطيب سفلية مستطيلة، وعلوية مستطيلة في قوصرة رأسية.

أما واجهة المدفن، فقد اتسع مسطح فتحاتها، وبرزت عن سمت جدار القبلة، وغطيت بقبة حجرية مزخرفة بزخارف هندسية ونباتية.

أما واجهة السبيل والكتاب، فقد نظمت فتحاتها سفلية مستطيلة، يعلوها عتب ونفيس وعقد عاتق من صنجات مزررة، يعلوها بائكة تطل على الواجهة بعقود مدببة محمولة على أعمدة مستديرة، يغشى واجهاتها حجاب من خشب الخرط، ويتوجها من أعلى رفرف خشبي امتد حتى نهاية كرسي المئذنة (لوحة ٦٩) رابطًا واجهة السبيل والكتاب بواجهة المدخل.

وقد تم تأكيد موقع المدخل بالأسلوب المتبع في العمارة المملوكية الجركسية، وباستخدام نفس العناصر. وقد وضعت المئذنة عن يمين المدخل كعلامة مميزة، وقد برزت قاعدة المئذنة عن سمت الواجهة قليلاً؛ لتؤكد استمرار المئذنة، وارتكازها على سطح الأرض بدلاً من ظهورها كما لو كانت محمولة على سطح المبنى (لوحتا ٦٩، ٧٢).

ويتميز البناء بصفة عامة بالغنى في تشكيل الكتلة البنائية؛ بحيث يتم إظهار كل عنصر في تشكيل عضوي متكامل، وقد ظهر التشكيل السطحي عن طريق عمل زخارف نباتية وهندسية ناتئة أو غائرة في الحجر. هذا، وقد

اتسم التشكيل الخارجي بالاتزان بين الكتل البنائية.

استعملت في بناء المدرسة الحجارة الجيرية للحوائط الخارجية والداخلية، وسقف الدهليز على هيئة قبو مروحي، والأخشاب لأسقف الإيوانات والسبيل والكتاب والدركاة، وكلها مواد شاع استخدامها في الأمثلة المملوكية السابقة، وهي مواد طبيعية جلب أغلبها من البيئة المحيطة، وقد جاءت ملائمة للوظيفة، وللظروف المناخية السائدة، كما كان لاستخدامها بشكلها وهيئتها الطبيعية معبرًا عن الهيكل الإنشائي، وعن الانتماء للبيئة المحيطة.

ومما سبق، نجد أن المدرسة لم تختلف في مجملها عن المدارس المملوكية السابقة من حيث الشكل العام، والمكونات، والتصميم الداخلي، وإن كانت قد تميزت عن غيرها في الاهتمام بفنون الزخرفة، والاعتناء بأدق التفاصيل في كل عنصر على حدة، وفي إطار متكامل للمبنى ككل. وبصفة عامة، فقد ظهر من المسقط التأثر بالوظيفة في توزيع العناصر، وارتباطها ببعضها البعض، كما يتبين استخدام مواد البناء الملائمة للظروف المناخية والبيئة المحيطة؛ كالحجر والرخام؛ مما يوفر قدرًا من العزل الحراري من المناخ الخارجي، ويعمل على تلطيف الهواء الداخلي، ونلحظ كذلك استخدام المناور التي تنير الدهليز، وتسمح بعمل فتحات بالغرف العلوية لإنارتها، كما تعمل على تبريد الهواء داخل الممرات والدهاليز المؤدية لإيوانات المدرسة[1].

* * *

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ص٢٠٨ ـ ٢١٣؛ ولمزيد من التفاصيل انظر: عبد الوهاب، **تاريخ المساجد**، ص٢٥٠ ـ ٢٥٧؛ =

المبحث الثالث

الخوانق

١ ـ خانقاه السلطان بيبرس الجاشنكير: (٧٠٦ ـ ٧٠٩هـ ـ ١٣٠٦ ـ ١٣١٠م) بالقاهرة (لوحة ٥٦).

أنشأ هذه الخانقاه السلطان الملك ركن الدين بيبرس الجاشنكير عام ٧٠٦هـ ـ ١٣٠٦م، وكان قد أقامها على جزء من دار الوزارة الكبرى الفاطمية التي أنشأها الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي، وتقع هذه الخانقاه في شارع الجمالية عن يمين الذاهب إلى باب النصر.

بدراسة وتحليل المسقط نجد أن المعمار في تصميمه لهذه الخانقاه اعتمد على المسقط الذي اختصت به المدارس، وهو المكون من إيوانين متقابلين، أحدهما للفقراء (المتصوفة) الشافعية، والآخر للحنفية، كما يضم مجلسين متقابلين في الاتجاه العمودي على الإيوانات، يضم كل منهما مجموعة من الخلوات للفقراء (المتصوفة) من العرب والعجم. ويضم المبنى مدفنًا لبيبرس، ويشغل الجزء الأكبر من الواجهة المطلة على الشارع، ويتقدمه رواق لطلاب الحديث النبوي الشريف.

وتبلغ المساحة الإجمالية للخانقاه ١٦٥٠م^2 (شكل ١٤٧)، تحتوي على صحن خال من الفوارات، مساحته ٣١٥م^2؛ مما يجعل النسبة بين

= نويصر، **العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك**، ص٦٤٧ ـ ٦٩٠؛ **منشآت السلطان قايتباي الدينية بمدينة القاهرة**، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة (١٩٧٥م)؛ ص١٩ ـ ٣١٤؛ الحداد، **قرافة القاهرة**، ص٢٠٠ ـ ٢١١.

مساحتهما ١ : ٥، وهي أقل من النسبة التي كانت متبعة في مبان سابقة. ويعتبر إيوان القبلة، وهو الإيوان الجنوبي الشرقي، أكبر الإيوانين بالخانقاه، ويتكون من مساحة مستطيلة مغطاة بقبو مدبب. على جانبي هذه المساحة دخلتان تشرفان عليها من خلال عقد مدبب، كما يوجد في كل من الضلعين الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي دخلة ذات سقف مكشوف تستخدم كملقف. ويتوسط المحراب صدر الإيوان، وهو عبارة عن حنية نصف دائرية، تعلوها طاقية معقودة بعقد مدبب، وتتقدمه دخلة معقودة بنفس العقد. والمحراب خال من الزخارف، أما عقدا الطاقية والدخلة، فيحددهما إطار حجري بارز مزخرف. ويوجد منبر خشبي حديث عن يمين المحراب. والإيوان المقابل، وهو في الشمال الغربي مكون من مساحة مستطيلة مغطاة بقبو مدبب، وبصدرها دخلة معقودة بعقد مدبب استغل سقفها كملقف، ويوجد على جانبي الإيوان بابان يؤديان إلى دهليز مغطى بقبو، ينتهي بباب الدخول إلى صحن الخانقاه. وعلى المحور الآخر للصحن يوجد مجلس على الناحية الجنوبية الغربية، ويتوسط ضلعها الجنوبي باب يؤدي إلى إيوان مستطيل مغطى بقبو طولي. ويوجد بصدر هذا الإيوان محراب مكون من حنية نصف دائرية معقودة بعقد مدبب.

أما على الضلع الشمالي الغربي، فيوجد به جدار مرتفع يعلوه شباكان متسعان، كل منهما عبارة عن دخلة معقودة بعقد مدبب، ويحتوي على ملقف هواء. ويوجد على جانبي باب المجلس المطل على الصحن ثمانية أبواب، بواقع أربعة من كل جانب، يؤدي الأول إلى داخل الإيوان، أما الأبواب الأخرى، فتؤدي إلى خلاوي مقببة. على الناحية المقابلة يقع المجلس الشمالي الشرقي، ويشبه السابق في تفاصيله، عدا وجود الملقف.

وتضم الخانقاه ـ أيضًا ـ قبة تعلو مدفن بيبرس الجاشنكير (شكل ١٤٧)، وتتكون من مساحة مربعة، بصدرها محراب يشبه في تكوينه المحاريب المملوكية، تزخرفه مجموعة من المحاريب الصغيرة، ويمكن الوصول إلى مربع المدفن عن طريق دهليز منكسر يصل إلى رواق مستطيل، والضلع الشمالي الشرقي يحتوي على دخلتين، بينما يحتوي الشمالي الغربي على ثلاثة شبابيك تشرف على الشارع. أما المدخل المؤدي إلى القبة، فيقع بالضلع الجنوبي الشرقي، وهو عبارة عن دخلة متسعة بعقد مدبب يرتكز على عمودين مثمنين، ويغلق على هذا المدخل حجاب من الخشب الخرط، ويحتوي الضلع الجنوبي الغربي على دخلة معقودة بعقد مدبب، بنهايتها شباك يشرف على الدهليز.

ويكسو جميع جدران المربع الداخلية وزرة رخامية، يعلوها إزار خشبي، بينما كسيت الأرضية بالرخام الملون، ويتوسط مربع القبة تركيبة تعلو قبر المنشئ.

تضم الخانقاه مئذنة تعلو المدخل، وتتكون من بدن مربع ممتد بكل ضلع من أضلاعه دخلة وسطى مفتوحة ومتوجة بعقد منكسر، وينتهي البدن المربع بحطات من المقرنصات تحمل الشرفة الخشبية التي تلتف حول البدن المستدير الثاني، وقد شغلت أضلاعه بحنايا متوجة بحطات من المقرنصات، يلي ذلك الجوسق المتوج بحطات من المقرنصات التي تعلوها المبخرة.

والمئذنة مكسوة بالقاشاني الأخضر اللون. والخانقاه لها مدخل رئيسي واقع بالطرف الغربي من الواجهة الشمالية الغربية، وضع في دخلة عميقة يتوجها طاقية (نصف قبة) مقامة على حطات من المقرنصات، ويتوسطها باب

الدخول الذي يغلق عليه مصراعان من الخشب المصفح بالنحاس المسبوك بشكل أطباق نجمية. على جانبي الدخلة توجد حنيتان، كل منهما عبارة عن دخلة معقودة بعقد مدبب، بصدرها نافذة تشرف على الدهليز. على يمين الدركاة يوجد بابان معقودان بعقد منكسر يؤدي الباب الغربي منهما إلى سلم المئذنة، أما الباب الجنوبي، فيؤدي إلى حجرة صغيرة. وعلى يسار الدركاة يوجد بابان معقودان بعقد مدبب، أحدهما كبير، ويؤدي إلى الدهليز المنكسر، والآخر صغير يؤدي إلى دهليز منكسر مغطى بقبو مدبب ببدايته ملقف، وبنهايته رواق مستطيل يتقدم قبة المدفن.

وقد استخدمت المواد الطبيعية في البناء، والملائمة للظروف الجوية للمنطقة، فنجد ـ على سبيل المثال ـ استخدام الحجارة الجيرية في الإنشاء، سواء في الحوائط الخارجية، أو الداخلية، وكذلك في بناء القبوات الحجرية المدببة، والمستخدمة في تغطية كل من إيواني ومجلسي الخانقاه. أما الآجر، فقد استخدم في بناء المئذنة وقبة المدفن. وقد استخدم الخشب كمادة للتسقيف في عدة مواضع من الخانقاه. أما تكسيات الحوائط والأرضيات، فقد استخدم فيها الرخام الأبيض والأسود. وقد ظهرت المواد المحلية المستخدمة في الإنشاء على طبيعتها في مواضع استعمالها؛ مما يوحي بوضوح وصدق التعبير الإنشائي؛ مما يقوي من ارتباط المبنى بالبيئة المحيطة، فلا يبدو دخيلاً عليها.

بدراسة وتحليل الواجهات الداخلية، فقد اختلف انفتاح هذه الواجهات على الصحن، بالرغم من التماثل العام في الشكل حول الصحن، وتنوع تشكيل نهاية القوصرات بالواجهات؛ حيث انفتح الإيوانان الجنوبي الشرقي والشمالي الغربي على الصحن عن طريق عقد مدبب. أما المجلسان، فقد

انفتح كل منهما على الصحن عن طريق ثلاث فتحات، الوسطى منها بارتفاع طابقين، أما الجانبيتان، فهما على نمط أبواب خلوات الفقراء (الصوفية) المطلة على الصحن، وتعلوها نافذة وضعت في قوصرة بعقد مثلث، وتعلو واجهات الصحن شرافات مسننة.

ويلاحظ من المسقط الأفقي للخانقاه وجود الدركاه التي تلي المدخل، والتي تؤدي بدورها إلى الدهاليز المنكسرة، والتي توزع الحركة نحو العناصر المختلفة؛ مما يوحي بالتدرج في الانتقال من الخارج نحو الفراغات الداخلية المغطاة والمكشوفة، وتتابع هذه الحركة عبر الدهليز، وهي في نفس الوقت تعمل على توفير العزل الصوتي عن المحيط البيئي الخارجي بما يتلاءم مع وظيفة المبنى، والتي تتطلب توفير الهدوء اللازم للفقراء (المتصوفة) والدارسين.

أما الواجهات الخارجية، فمن دراستها وتحليلها نجد: أن المعمار استعمل في تشكيل حوائطها النظام الأبلق في التكسيات الرخامية. وقد شكلت واجهة الرواق أمام المدفن المطلة على الشارع عن طريق القوصرات والمقرنصات والحجارة المزررة في أعتاب وجلسات النوافذ، مع استعمال صفوف الحجارة الملونة باللون الأحمر والأبيض؛ وفقًا للنظام المشهر. أما واجهة المدخل، فقد عولجت معالجة متميزة، وضع فيها المدخل الرئيس في قوصرة عميقة ذات هيئة مرتفعة قاربت أن تكون بكامل ارتفاع الواجهة يتوسطها من أسفل باب الدخول؛ مما يزيد من التأكيد على موضع المدخل بالواجهة. كما وضعت المئذنة فوقه؛ لتزن الخط العام للسماء مع القبة المجاورة التي تغطي المدفن، ويعلو الواجهة أسفل نوافذ الدور الثاني شريط كتابي يربط عناصر الواجهة ككل. وقد توجت الواجهات بشرافات مسننة.

وبصفة عامة، فإن الواجهة الخارجية غنية بعناصر التشكيل الزخرفية واللونية، على عكس الواجهة الداخلية التي تتسم بالبساطة بشكل عام؛ مما يعكس اهتمام المنشئ بالشكل الخارجي المطل على المجتمع، مع توفير جو داخلي بسيط يتسم بالزهد وعدم الاهتمام بالتشكيل بما يتماشى مع وظيفة المبنى كخانقاه.

وبالجملة: فإن المبنى قد تلاءم مع ما يحيطه من مبان؛ فقد احترم مسقطه خط الشارع، وحظي بمدخل منكسر وَفَّر له الخصوصية والهدوء اللازمين لخلوات الفقراء (المتصوفة)، بالإضافة إلى استخدام المواد الطبيعية الملائمة للمناخ المشيد به الخانقاه[1].

٢ ـ خانقاه السلطان الناصر فرج بن برقوق: (٨٠١ ـ ٨١٣هـ ـ ١٣٩٩ ـ ١٤١١م) بالقاهرة (شكلا ١٤٨ ـ ١٤٩، لوحة ٦٦).

أمر بإنشاء هذه الخانقاه السلطان الملك الناصر فرج بن برقوق بن أنس (أنس) الجركسي؛ تنفيذًا لوصية والده بأن يدفن بجوار الأولياء في حوش جنائزي، فأقام هذه الخانقاه عقب وفاته في قرافة صحراء المماليك شرق

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ص١٠٠ ـ ١٠٤؛ ولمزيد من التفاصيل انظر: عبد الوهاب، **تاريخ المساجد**، ص١٣١ ـ ١٣٥؛ ماهر، **مساجد مصر**، (٣/ ١٦٢ ـ ١٧٢)؛ نويصر، **العمارة الإسلامية**، ص١٨٩ ـ ٢٠٢؛ رزق، **خانقاوات الصوفية في مصر**، (١/ ٢١١ ـ ٢٤٦)؛ **أطلس العمارة**، (٢/ ٣٦٧ ـ ٣٩٢)؛ عبدالله، **معاهد تزكية النفوس في مصر**، ص٩٧ ـ ١١٠؛ Creswell, MAE, vol 2, PP. 249 _ 253. , Fernands, L. , the Foundations of Baybars al_Jashanbeir: its waqf, History and architecture, Muqarnas, vol, iv. , (1987), PP. 21 _ 42.

القاهرة بجوار خانقاه يونس الـدوادار، وكذلك في محاولـة لإعمار المنطقة كامتداد جديد للقاهرة خـارج الأسوار في منطقة صحراويـة، وقد كان موقع الخانقاه في السابق ميداناً لسباق الخيل (ميدان القبق)، وظل هكذا حتى هجره السلطان الناصر محمد، وبطل منه السباق، وقد أدرك منه المقريزي بعد عام ٧٨٠هـ ـ ١٣٧٨م عدة عواميد رخامية يقال لها: عواميد السباق. وقد استغرق إنشاء الخـانقاه حـوالي ١٣ عامًا؛ حيث توقف المشروع عـدة مـرات بسبب الظروف الاقتصادية الصعبة التي مرت بها مصر؛ من انتشار الأمراض والأوبئة، ونقص المياه بسبب الانخفاض الحاد المتكرر في منسوب مياه النيل، بالإضافة إلى الحملات العسكريـة المتكررة إلى الشام بسبب الصراعات بين السلطان ونائبه هناك.

تتكون الخـانقاه من صحن أوسط مكشوف، تتوسطه فسقيـة مثمنـة، وتحيط به أربعة إيوانات، أكبرها إيوان القبلة، وهو يتكون من مساحة مستطيلة، قسمتها ثلاث بائكات إلى ثلاثة أروقة موازية لجدار القبلة، وتتكون كل بائكة من ست دعامات تحمل عقوداً مدببة، وقد غطيت الأروقة بقباب ضحلة مقامة على مثلثات كروية. يتوسط صدر الإيوان محراب حجري خالٍ من الزخرفة، عبارة عن حنية نصف دائرية تعلوها طاقية مدببة ترتكز على عمودين مستديرين من الرخـام، ويعلو المحـراب قمريـة مستديرة محـددة بإطار حجري بارز. والمسطح أمام المحراب مغطى بقبة مقامة على ثلاث حطات من المقرنصات. عن يمين المحراب يوجد منبر حجري يرجع لعصر السلطان قايتباي، تكوينه يشبه تكوين المنابر الخشبية المملوكية، زخرفت ريشتاه بأطباق نجمية، بينما شغل الدرابزين بزخارف هندسية ونباتية.

ويوجد على جانبي المحـراب ست دخلات، بواقع ثلاثة بكل جهة، أوسطها بكل جهة تحـولت نافذتها إلى محراب حجـري خال من الزخرفة؛ يتكون من حنية نصف دائرية، تعلوها طاقية مدببة العقد، تتقدمها دخلة معقودة بنفس العقد ترتكـز على عمودين مثمنين من الرخـام. أما الـدخلات الأربع الأخرى، فبصدر كل منها شباك يفتح على الخارج، ويعلو كلاً من الدخلات الست قمريات مطاولة جصية بالزجاج الملون.

يوجـد بكل من الضلعين الجنوبـي الغربي والشمـالي الشرقي للإيوان دخلة معقودة بعقد مدبب يغشى واجهاتها حجاب من الخشب المجمع، تؤدي الأولى لقبة النساء، والثانية لقبة الرجال.

تتكون كلتا القبتين من مساحة مربعة، أرضيتها مكسوة بالرخام الملون، ويتوسط صدرها محراب على جانبيـه دخلتان معقودتان بعقد مدبب، بنهاية كل منهما شباك، ويجاور قبة النساء من جهة الشارع مكتبة ارتفاعها أقل من ارتفاع المسجد. أما باب الدخول لكلتا القبتين، فيقع في دخلة معقودة بعقد مدبب بنهاية كل منها شباك. أما الضلع المواجه لضلع المحراب، فبه دخلتان تستغلان في قبة النساء كخزانتين حائطيتين، وفي قبة الرجال كأبواب لمنطقة خدمة المدفن. وكافـة الدخلات تعلوها قمريات مطاولـة، فيما عـدا قمرية المحراب، فهي مستـديرة، تعلو أركان كلتا القبتين منطقة انتقـال عبارة عن أربعة مثلثات ركنيـة، شغل كل مثلث بثماني حطات من المقرنصات، وقـد شغلت أواسط منطقة الانتقال بقمرية قندلية مركبة.

أما الإيوان المقابل لإيوان القبلة، فيتكون من مساحة مستطيلة قسمت

بواسطة ثلاث بائكات إلى ثلاثة أروقة، وتتكون كل بائكة من أربع دعامات مشطوفة القاعدة والتاج، ترتفع فوقها خمسة عقود مدببة، وقد غطيت هذه الأروقة بقباب ضحلة مقامة على مثلثات كروية. يوجد بصدر الإيوان خمس دخلات معقودة بعقد مدبب، بصدر كل دخلة شباك، ويعلوها قمرية مطاولة، فيما عدا الدخلة الواقعة على المحور الرئيسي المار بالمحراب، وتعلوها قمرية مستديرة. ويوجد على جانبي الإيوان مدخلان يؤديان للدور العلوي، أما الإيوانان الجانبيان، فيتكون كل منهما من مساحة مستطيلة تحوي بداخلها رواقًا يشرف على الصحن ببائكة من خمسة عقود مدببة. ويوجد بصدر كل إيوان ثمانية مداخل تؤدي للخلاوي. ويوجد كذلك على جانبي هذين الإيوانين أربعة أبواب، تقع جميعها في دخلات متوجة بعقود مدببة مزخرفة بزخارف دالية، ويتوسط الدخلة باب الدخول، ويعلوه عتب مستقيم من صنجات مسلوبة فنفيس، ثم عقد عاتق. أما الصدر، فيحوي شبابيك، بواقع شباك واحد بصدر كل من المدخلين الغربي والشمالي، وشباكين يعلو أحدهما الآخر بصدر كل من المدخلين الجنوبي والشرقي - اللذين يؤديان للملاحق التي تتقدم القبتين الجنوبية والشرقية على الترتيب.

وقد ارتفعت هيئة المدخل لتتلاءم مع ارتفاع واجهة إيوان القبلة والإيوان المقابل له، أما واجهة الإيوانين الجانبيين، فأقل منهما (حاليًا)؛ حيث كان يعلو الإيوانات في الأصل خلاوي.

تضم الخانقاه كذلك سبيلين يقعان بطرفي الواجهة الشمالية الغربية، ومسقط كل منهما عبارة عن مستطيل له شباكان، يغشى كلاً منهما حجاب يتوسطه شباك ذو مصبعات. ويسقف حجرة السبيل سقف خشبي ذو براطيم

بإزار ذي حنايا ركنية تمتـد لأسفل على هيئة الورقة الثلاثية. ويعلو السبيلين كتابان بواجهتين. ويضم الدور العلوي كذلك غرف الخلاوي، وتعلو الإيوانين الجانبيين، وإن كـانت تلك التي تعلو الإيوان الشمـالي الشرقي أكثر امتدادًا من المقابلة لها، بالإضافة إلى مساكن للفقراء (المتصوفة)، ومساكن شيوخ الخانقاه، يوجد سكن للسلطان وأسرته والخدمات الخاصة بها.

لهذه الخانقاه مدخلان، يقع أحدهما بالطرف الشمالي بالواجهة الشمالية الشرقيـة، وهو الأقـدم، وهو غير مستعمل حاليًا، بينمـا يقع الثاني بالطرف الجنوبي للواجهة الشماليـة الغربيـة. ويقع الباب الشمالي في دخلة متوجـة بعقد مدائني، شغلت ريشتاه بحطات المقرنصات المتصاعدة حتى بداية الطاقية من أسفل، ويتوسط الدخلة باب الدخـول، ويعلوه عتب، ونفيس، ثم عقد عاتق من صنجات مزررة مركبـة، وبالصدر شباك يشرف على الـدركاة التي تلي المدخل، وهي عبارة عن مساحة مربعة عن يمينها دخلة تفتح على السبيل، وعن يسارها دخلة تؤدي إلى الخلاوي خلف الإيوان الشمالي الشرقي، يتفرع منه عند بدايته إلى اليمين دهليز آخر يؤدي إلى الصحن.

أما المدخل الغربي، فيتكـون من دخلة عميقـة على جانبيها مسطبتان يتوجها عقد مـدائني، شغلت ريشتاه بحطات المقرنصات المتصاعـدة حتى بداية طاقية العقد، ويشغل كوشتي العقد زخارف نباتية، يتوسطها رنك كتابي باسم السلطان الملك الناصر فرج، ويحـدد هيئة العقد وهيئـة كتلة المدخل جفت مجرد، فيه ميمة تعلو قمة طاقية العقد. ويتوسط الدخلة باب الدخول، ويعلوه عتب من صنجات مزررة مركبة، يليه عقد عاتق من نفس الصنجات، أما صدر المدخل، فيحوي شباكًا يشرف على الدركاة، وهي عبارة عن مساحة

مستطيلة يغطيها قبو مـروحي، بالطرف الجنوبـي منها مـدخل يؤدي إلى بئر المياه والمصنع، وبالضلـع الجنوبي الغربي دخلة تنتهي بهيئة مسطحـة، بها شباك يطل على الشارع. وعن يسار الـدركاة باب متسع معقود بعقـد مدبب يؤدي إلى دهليز طويل مقسم إلى ثلاثة أقسام مغطاة بأقبية نصف دائرية فيما بينها، ويؤدي الدهليز إلى الصحن، وعن يمينه باب صغير يؤدي إلى الكتاب أعلى السبيل، تليه دخلة المزملة ـ وهي عبارة عن دخلة متسعة مغطاة بقبو ـ يليها مدخل آخر، ثم السلم الموصل للمطهرة القديمة. أما عن يسار الدهليز، فيوجد باب يؤدي إلى حجرة السبيل، تليه دخلة معقودة يليها باب آخر يؤدي إلى حجرة مقبية (حاصل).

وبتحليل المسقط العام للخانقاه (شكلا ١٤٨ ـ ١٤٩) يتضح أن الصحن المكشوف يشغل مسطح ١٤٠٠م٢ من إجمالي مسطح الخانقاه، وهو ٥٧٠٠م٢؛ أي: بنسبة ١ : ٤، وهي نسبة أكبر من النسبة المعتادة في مساجد وخانقاوات ومدارس هـذا العصر، وربما يرجع ذلك لموقـع الخانقاه في صحراء قرافـة المماليك قبل أن يزحف عليها العمران، فلم يتقيد بمساحة محددة.

وقـد اعتمد المعمـار على الشكل المربع للكتلة البنائيـة قبل الإضافـة بالطرف الجنوبـي الغربـي، والتـي أضيفت ـ أيضًا ـ في عهد الناصر فـرج. وبدراسة المسقط نجد أنه يتسم بالاتزان والمحورية، فقد اتزنت الكتل على جوانب الصحن، كما اتزنت كتلتا المدفنين اللذين يتقدمان الصحن عن يمين ويسار إيوان القبلة مـع كتلة السبيلين والكتابين في الركن المقابل لهما. وقد ظهرت المحوريـة في التماثل حـول المحور الرئيسي المـار بالمحراب؛ إذ اشتمل المسقط على عدة عناصر معمارية مزدوجة، أربعة إيوانات للدراسة،

وكذلك وجود مدخلين متشابهين على نمط المداخل المنكسرة، والتي تؤدي للصحن عبر دركاة ودهليز.

وقد روعي في التصميم ارتباط المداخل بالخلاوي والكتابين، وملاحق الخانقاه الأخرى دون الدخول للصحن. واستخدام المدخل المنكسر بالمبنى يتلاءم مع وظيفته كخانقاه؛ حيث ينتقل الداخل بالتدريج من الخارج نحو الداخل عبر دركاة، ثم دهليز رئيسي تتفرع منه دهاليز ثانوية تفضي إلى بقية عناصر الخانقاه، مع ملاحظة تنوع أساليب التسقيف للدركاة والدهاليز؛ مما يؤكد الانتقال التدريجي، كما يعمل على عزل الفراغ الداخلي عن البيئة المحيطة بما يتمشى مع متطلبات المتصوفة والزاهدين.

وقد توزعت خلوات الصوفية بالجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الغربية، ويتم الاتصال بين الجناحين السكنيين وإيوانات الدراسة رأسيًا عبر المداخل الموجودة في أركان الصحن. كما روعي وضع الأسبلة بجوار المداخل؛ لتسهيل إمدادها بالمياه، ولتكون قريبة من عابري السبيل، دون الحاجة لدخول الخانقاه، كما تواجدت الخدمات والمرافق والمطهرة في منسوب منخفض عن منسوب أرضية الإيوان والصحن، وذلك لإيجاد نوع من الفصل الفراغي بين مواضع الطهارة ومواضع الصلاة. وقد روعي في موضع المطهرة كذلك الظروف المناخية السائدة؛ كاتجاه الرياح والشمس والتهوية؛ حيث وضعت مع الخدمات في الجهة الجنوبية، مراعية في ذلك الرياح الشمالية الغربية، والشمالية الشرقية السائدة، الأمر الذي يساعد على سحب الروائح خارج المبنى.

وبدراسة وتحليل التشكيل الفراغي داخل الإيوانات، نجد أنها انفتحت بكاملها على الصحن؛ مما يظهر الفراغ الداخلي بها غير محدودة؛ حيث ينساب ويتداخل فراغ الأروقة مع فراغ الصحن، وإن كان اتباع نظام الإيوانات قد فصل بين فراغات الأروقة الجانبية، وفراغ إيوان القبلة والإيوان المقابل له.

وقد تم التأكيد على الفراغ أمام المحراب بتغطيته بقبة مخالفة في شكلها وإنشائها ونقشها عن باقي القباب الضحلة التي تغطي الأروقة حول الصحن، كما تم التأكيد على المحور الرئيسي للكتلة البنائية المار بالمحراب في إيوان القبلة بتغيير الإيقاع بين الدعامات الحاملة للعقود عند المحور، وبتغيير شكل القمريات التي تعلو المحراب، والمقابلة لها في الإيوان الشمالي الغربي عن مثيلاتها في حائط القبلة، والإيوان المقابل له، فجاءت القمرية مستديرة بدلاً من المطاولة. وقد اتسمت الواجهات الداخلية المطلة على الصحن بالبساطة، فجاءت خالية من الزخارف والقوصرات تشرف فيها الأروقة على الصحن بعقود مدببة، تتوجها من أعلى شرافات مورقة.

وقد تأكدت مواقع المداخل المؤدية للصحن بمعالجة متميزة عن باقي العقود المطلة بالصحن؛ إذ زخرفت بزخارف دالية.

لم يعتمد التشكيل داخل الإيوانات على كثير من الزخرفة؛ فقد اقتصرت الزخرفة في إيوان القبلة على الزخارف الهندسية والنباتية، والأطباق النجمية التي شغلت بها ريشتا المنبر.

أما المحراب، فلم يحظ بأية زخارف، على عكس المحاريب المملوكية الأخرى، التي أسرف في زينتها، بينما زخرفت المحاريب داخل المدفنين،

وكذلك القباب بأشرطة ودالات أفقية، وآيات قرآنية، وزخارف نباتية متشابكة. وقد تنوعت الزخارف وتباينت فيما بين القبتين؛ مما يعكس اهتمام المعمار بزخرفة المدفنين؛ للتفاخر والتباهي بمكانة ومنزلة المنشئ وأسرته.

وقد اعتمد توفير الإضاءة والتهوية داخل الإيوانات والمدفنين على الشبابيك العلوية والسفلية التي تعلوها قمريات مطاولة ومستديرة شغلت بالجص والزجاج الملون.

وبدراسة وتحليل تشكيل الواجهات الخارجية، نجد أنه استخدمت نفس العناصر التي شاع استخدامها في عمائر هذه الحقبة، اعتماداً على التشكيل اللوني عن طريق استعمال النظام الأبلق والمشهر بالمداخل والقوصرات الرأسية بكامل ارتفاع الواجهة، تتوجها من أعلى حطات المقرنصات، تعلوها شرافات مورقة، ويمكن قراءة عناصر المسقط من الواجهة.

ووضوح التعبير عن الفراغ الداخلي يعكس الارتباط العضوي بين المسقط والواجهة؛ إذ جمعت فتحات الإيوانات والقاعات المطلة على الواجهات في القوصرات، إلا أن قوصرات الإيوان تجمع نافذتين، إحداهما سفلية مستطيلة، والأخرى علوية معقودة بعقد مدبب، بينما جمعت قوصرات القاعات نافذتين مستطيلتين، السفلية كبيرة، والعلوية صغيرة، بينما ظهرت فتحات خلوات الصوفية بالواجهة كل منها منفصلة، كذلك فإن قوصرات المدفنين، على الرغم من تشابهها مع قوصرات الإيوانات، إلا أنها اختلفت في شكل النافذة العلوية التي ظهرت هنا معقودة بعقد دائري. أما واجهة الكتابين، فجاءت بشكل مختلف تمامًا، فهي عبارة عن بائكة من عقود حدوة

فرس، ترتكز على أعمدة مستديرة، يغطيها سقف خشب، كما تميزت القبة التي تعلو المحراب عن باقي القباب الضحلة؛ إذ شكلت بتضليصات يفصل بين كل، بينما شكلت قبتا المدفنين بدالات أفقية ببدايتها ميمات.

كذلك تم تأكيد موضع المحراب على الواجهة؛ بإبرازه عن سمت الحائط، كما تم تأكيد موضع المدخلين في طرفي الواجهة الشمالية الغربية باستخدام عناصر تشكيلية شاع استخدامها في الأمثلة المملوكية السابقة؛ من حطات المقرنصات ذات الدلايات، والتشكيل اللوني وفق النظام المشهر، واستخدام الصنجات المزررة والمركبة والمسطبتين.

وبصفة عامة يلاحظ: انعكاس الاتزان والمحورية في المسقط على الاتزان والمحورية في الواجهة؛ فقد شغل ركنا الكتلة البنائية من الجهة الجنوبية الشرقية بقبتين متماثلتين، يقابلهما بالجهة الشمالية الغربية مئذنتان متماثلتان ـ أيضًا ـ، وربما يرجع ذلك لعدم ارتباط كتلة المبنى بأية محددات أو مؤثرات بصرية بالجوار قد تؤثر على تشكيل كتلة المبنى؛ نظرًا لوقوع المبنى خارج القاهرة، ويلاحظ كذلك عدم ارتباط المئذنة بوجودها بجوار المداخل بالطريقة المتعارف عليها في العمارة المملوكية، وقد استخدم في تشكيل المئذنتين أسلوب زخرفي وجد في مآذن النصف الثاني من القرن الرابع عشر، ألا وهو استخدام الميمات المتقاطعة المتداخلة.

استخدم الحجر الجيري في الإنشاء بشكل عام، بينما استعمل الآجر في إقامة الحوائط الداخلية بالطوابق العلوية، وفي المناطق الرطبة بدورات المياه والمرافق، واستعملت القبوات بأسلوب متنوع في تغطية الدركاه،

والحواصل، ودورات المياه والدهاليز. أما الإيوانات، فقد غطيت فراغاتها بقباب ضحلة بنيت من الآجر، ومونة الجير والطين، وغطيت بمونة القصرمل من الخارج للحماية من الأمطار، وقد غطيت القباب من الداخل بطبقة بياض جصي. كما استخدم الخشب في التسقيف ـ أيضًا ـ، ولكنه في حدود ضيقة، ويرجع ذلك للظروف الاقتصادية والسياسية آنذاك، خاصة إذا ما أخذ في الاعتبار أن هذه الأخشاب كانت تجلب من الشام، ولنفس الظروف؛ فقد استغرق إنشاء الخانقاه ١٣ عامًا توقف خلالها العمل عدة مرات، ويؤكد ذلك وجود الفواصل البنائية.

وبصفة عامة، فإن المواد المستخدمة في الإنشاء هي مواد طبيعية مناسبة للمناخ السائد، والبيئة الصحراوية المحيطة، وملائمة للوظيفة التي أنشئت من أجلها، فضلاً عن تمشيها مع تقنيات البناء التي كانت معروفة حينئذ. كما أن ظهورها على طبيعتها بالواجهة وبالفراغ الداخلي يعكس صدق التعبير الإنشائي، ويؤكد انتماء المبنى للبيئة المحيطة.

ومما سبق يظهر انعكاس الظروف السياسية على المنشأ؛ من حيث مواد إنشائه، وبساطته التي اتسمت بها واجهاته الداخلية والخارجية. وعلى الرغم من أن الهدف من المُنشأ كان إقامة مدفن تنفيذًا لوصية السلطان برقوق، إلا أن المنشأ جاء حجمه أكبر بكثير من الهدف، وإن كان قد احتوى عناصر عديدة ذات سمة خيرية تتفق مع روح الإسلام؛ كالأسبلة، والكتاتيب، والإيوانات التي تصلح للدراسة.

وقد اتسم المسقط بحسن التوزيع للعناصر المعمارية تبعًا لوظيفتها،

وللتوجيه المناخي الملائم مع استخدام الصحن المكشوف[1].

* * *

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ص١٧٣ ـ ١٨٠؛ ولمزيد من التفاصيل انظر: عبد الوهاب، **خانقاه فرج بن برقوق وما حولها**، ص٢١٨ ـ ٢٣٣؛ ماهر، **مساجد مصر**، (٤/ ٥٩ ـ ٦٨)؛ رزق، **خانقاوات الصوفية**، (٢/ ٥٣٨ ـ ٥٧٩)؛ **أطلس العمارة تزكية النفوس**، ص١٦٥ ـ ١٧٥؛ نويصر، **العمارة الإسلامية**، ص٣١٤ ـ ٣٣٠؛ الحداد، **قرافة القاهرة**، ص١٧١ ـ ١٧٦؛

Mostafa, S.L., Kloster und Mausoleum des Faray ibn Barquq in kairo, Glückstadt (1968).



١ ـ جبانة المماليك بالقاهرة:

شاع إطلاق لفظ القرافة، وأصبح عَلَمًا على الجبانات في مصر بصفة عامة، والقاهرة بصفة خاصة ـ كما سبق القول ـ[١].

ومن أشهر هذه القرافات: القرافة الكبرى، والقرافة الصغرى، وهذه الأخيرة امتدت إلى الشمال، وإلى أقصى الشرق، كما اتصلت بالقرافة الكبرى، والتحمت بها بحيث صارتا قرافة واحدة، ويؤكد ذلك: ما ذكره القلقشندي من أن القرافة ممتدة في سفح المقطم، موقعها بين المقطم والفسطاط وبعض القاهرة تمتد من قلعة الجبل أخذه في جهة الجنوب إلى بركة الحبش وما حولها[٢].

وقد وصفها كل من العُمَري، والقَلْقَشندي بأنها تربة عظمى، أو عظيمة[٣]

---

(١) انظر: الفصل الثاني من الباب الأول من هذا الكتاب.

(٢) القلقشندي، **صبح الأعشى**، (٣/ ٣٧٨).

(٣) القلقشندي، **صبح**، (٣/ ٣٧٨)؛ العمري، **مسالك الأبصار من ممالك الأمصار**، تحقيق: أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة (١٩٨٥م)، ص٢٢.

وأضاف القلقشندي على ذلك، فذكر أن الناس بنوابها «الأبنية الرائعة، والمناظر البهجة، والقصور البديعة، يسرح الناظر في أرجائها، ويبتهج الخاطر برؤيتها، وبها الجوامع والمساجد، والزوايا والربط والخوانق، وهي في الحقيقة مدينة عظيمة، إلا أنها قليلة الساكن»[١].

وقد وصف الرحالة ابن جبير في العصر الأيوبي القرافة بأنها إحدى عجائب الدنيا[٢].

وأكد ذلك الرحالة البلوي في العصر المملوكي، وتحديدًا في عام ٧٣٧هـ ـ ١٣٣٦م (أي: عهد الناصر محمد بن قلاوون المتوفى ٧٤١هـ ـ ١٣٤٠م) بقوله: «إن القرافة هي إحدى العجائب، ووصفها بأنها «بلدة كبيرة منفردة بنفسها، مستقلة بأسواقها ومساجدها»[٣].

وكانت القرافة من جملة متنزهات مصر والقاهرة، ويؤكد ذلك ما ذكره ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ ـ ١٢٢٨م) من أن القرافة «من نزه أهل القاهرة ومصر، ومتفرجاتهم في أيام المواسم»[٤].

وما ذكره الرحالة ابن سعيد الذي زار مصر في سلطنة الصالح نجم الدين أيوب (ت٦٤٧هـ ـ ١٢٤٩م)، فذكر أن القرافة «لا تكاد تخلو من طرب، ولا سيما في الليالي القمرية، . . . .

---

(١) القلقشندي، **صبح**، (٣/ ٣٧٩).

(٢) ابن جبير، **الرحالة**، ص٥٠.

(٣) البلوي، **تاج المفرق في تحلية علماء المشرق**، تحقيق: الحسن السائح، ص٢٢٣.

(٤) الحموي، **معجم البلدان**، مج٧، ص٤٣.

وهي معظم مجتمعات أهل مصر، وأشهر متنزهاتهم»[1].

وعلى الرغم من طابع الوحدة الذي اتصفت به هذه القرافة في المصادر التاريخية، إلا أنها قسمت إلى عدة تقسيمات، وبالتالي إلى عدة مسميات تشتهر بها الآن، فيعرف الجزء الشمالي منها الواقع جنوب القلعة باسم: مقابر المماليك، أو قرافة المماليك القبلية، أما عند العامة، فيعرف باسم: قرافة سيدي جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ ـ ١٥٠٥م)، وتتصل بها قرافة عمر ابن الفارض (ت٦٣٢هـ ـ ١٢٣٤م) بسفح المقطم بالأباجية من الشرق، وقرافة السيدة نفيسة (ت٢٠٨هـ ـ ٨٢٣م) من الغرب، ويخترقها اليوم شارع مجرى العيون (قناطر المياه) الذي يمتد من فم الخليج، وينتهي بشارع الفتح عند باب قايتباي أسفل كوبري السيدة عائشة بحي الخليفة بالقاهرة (لوحتا ٤٧٦ ـ ٤٧٧).

أما الجزء الأوسط، فيعرف بقرافة الإمام الشافعي (ت٢٠٤هـ ـ ٨١٩م)، وتتصل بها من الجنوب قرافة الإمام الليث بن سعد (ت١٧٥هـ ـ ٧٩١م) التي تتصل بها من جهة الشرق قرافة التونسي (نسبة إلى الإمام العلاّمة شهاب الدين أبي الفتح الطوسي المتوفى ٥٣٠هـ ـ ١١٣٥م)، وفي أقصى شرق قرافة الإمام الشافعي والليث بن سعد توجد قرافة الشاطبي (نسبة إلى الإمام الشيخ أبي القاسم الشاطبي الرعيني المتوفى ٥٩٠هـ ـ ١١٩٣م)، وقرافة سيدي علي أبو الوفا (نسبة إلى الشيخ علي بن أبي عبدالله محمد المعروف بابن وفا الشاذلي المتوفى ٧٦٥هـ ـ ١٣٦٣م).

وقد ازدهرت هذه القرافة، ولا سيما القطعة التي تلي قلعة الجبل (قلعة

---

(١) ابن سعيد، **المغرب**، ص١٠.

صلاح الدين)، والممتدة من الإمام الشافعي إلى باب القرافة خلال عصر المماليك البحرية، وبصفة خاصة بعد عام (٧٠٠هـ ـ ١٣٠٠م)، وازدانت بالعديد من العمائر المتنوعة الأغراض، والمتعددة الوظائف، ولم يتبق منها سوى القباب المعروفة بـ: قبة الصوابي، وقبة علي بدر القرافي، وقبة وإيوان المنوفي، والتربة السلطانية، وكل من القبتين اللتين تنسبان إلى تنكزبغا (بحري وقبلي)، فضلاً عن بقايا خانقاه قوصون ٧٣٦هـ ـ ١٣٣٥م.

كذلك شهدت هذه المنطقة من قرافة المماليك القبلية ازدهارًا عمرانيًا ملموسًا خلال العصر المملوكي الجركسي، ولا سيما منذ النصف الثاني من القرن ٩هـ ـ ١٥م؛ كما يستدل من المصادر التاريخية والوثائق المختلفة، وتؤيده الأدلة الآثارية الباقية حتى الآن، ومنها: بقايا تربة جاني بك نائب جدة (ت٨٦٧هـ ـ ١٤٦٢م)، وبقايا تربة أزدمر من علي باي الأشرفي (ت٩١٣هـ ـ ١٥٠٧م)، وبقايا تربة سودون أمير مجلس المعروفة بقبة أبو سبحة حوالي ٩١٠هـ ـ ١٥٠٤م، وبقايا تربة محمد تمر الحسيني الزردكاش (ت٩٢٣هـ ـ ١٥١٧م) المعروفة بمدفن تمرباي الحسيني[1].

هذا، وقد تميزت القباب المملوكية الباقية بهذه القرافة بالعديد من الخصائص المعمارية، والسمات الفنية، وحسبنا في هذه العجالة أن نشير إلى أبرزها، فمنها: القباب المزخرفة بأسلوب التضليعات؛ كما هو الحال في القبة المعروفة بالصوابي حوالي ٦٨٤هـ ـ ١٢٨٥م، والقبة المعروفة بقبة علي بدر القرافي، ٧٠٠ ـ ٧١٠هـ ـ ١٣٠٠ ـ ١٣١٠م، وقبة قوصون ٧٣٦هـ ـ ١٣٣٥م

---

(١) الحداد، قرافة القاهرة، ص١٢٥ ـ ١٤٥ (وما ورد بها من مصادر ومراجع متعددة).

(لوحة ٤٧٧)، وكل من القبتين المعروفتين بقبة بحري تنكزبغا، وقبة قبلي تنكزبغا حوالي ٧٦٠هـ ـ ١٣٥٩م، وتنفرد هذه الأخيرة بين قباب هذه القرافة بالترس المشرشر.

أما قبتا تربة أم السلطان حسن المعروفة بالتربة السلطانية ٧٥٧ ـ ٧٦٢هـ ـ ١٣٥٦ ـ ١٣٦٠م (لوحة ٦٤)، فتنتميان إلى ما يعرف بطراز القباب السمرقندية، وهو ما يعكس موجة من موجات تأثيرات المشرق الإسلامي، وبخاصة بلاد ما وراء النهر على العمارة المصرية في العصر المملوكي، وبصفة خاصة خلال النصف الثاني من القرن ٨هـ ـ ١٤م، وهي الفترة التي شهدت ظهور نماذج تنتمي إلى هذا الطراز[١]، كما تنفرد هاتان القبتان بين قباب هذه القرافة بالنقوش الكتابية المنفذة بالخط الكوفي الهندسي[٢].

ومنها: قباب زينت بأسلوب الأشرطة الدالية، أو الزجزاجية، أو أسلوب موج البحر؛ كما ورد في العديد من الوثائق؛ كما هو الحال في قبة سودون أمير مجلس حوالي ٩١٠هـ ـ ١٥٠٤م، والتي تتميز ـ أيضًا ـ بالرنوك الكتابية (الدروع أو الخراطيش)، ومثلها في ذلك في هذه القرافة بقايا تربة محمد تمر الحسيني الزردكاش المعروفة بمدفن تمرباي الحسيني (قبل ٩٢٣هـ ـ ١٥١٧م)، وهذه الرنوك باسم السلطان الغوري، وألقابه، والدعاء له[٣] (لوحة ٧٦).

---

(١) الحداد، **القباب**، ص١٤٤ ـ ١٤٧، ١٦٢ ـ ١٦٣، (لوحات ٧٧، ٨٠، ٨٨، ٩٢، ٩٤ ـ ٩٥)؛ **قرافة القاهرة**، ص٣٦٩ ـ ٣٧٠، ١، حاشية رقم ١.

(٢) إمام، سامي عبد الحليم، **الخط الكوفي الهندسي المربع، حلية كتابية بمنشآت المماليك بالقاهرة**، الإسكندرية (١٩٩١م)، ص١٤٦ ـ ١٤٩.

(٣) الحداد، **القباب**، ص١٦٧، (لوحة ١١٦).

أما قبة تربة الست الخوند أردوتكين زوجـة السلطان الأشرف خليل، ومن بعـده أخيـه السلطان الناصر محمـد بن قـلاوون (ت٧٢٤هـ ـ ١٣٢٣م) المعروفـة بقبـة وإيوان المنوفي، فتنفرد بين القباب المصريـة عامة، وقباب القرافة خاصة بأنها تنتمي إلى طراز القباب ذات المناور أو الجواسق[١] وهي القبة الوحيدة في العمارة المصرية قبل القرن ١٣هـ ـ ١٩م.

أما قرافة المماليك شمال القلعة، فقد امتد إليها العمران ـ أيضًا ـ خلال عصر المماليك البحريـة، وازدهرت بصفة خاصة في عهد الناصر محمد بن قلاوون، الذي ترك النزول إلى ميـدان القبق الـذي كان يمتد فيما بين الثغرة التي ينزل من قلعة الجبل إليها (منطقة الحطابة وباب الوداع)، وبين قبة النصر التي تحت الجبل الأحمر (كانت قرب خانقاه الناصر فرج بن برقوق)، فقام أمراء الناصر محمد بالبناء حتى امتلأ موضع الميدان بكثرة العمائر[٢]، وأصبحت الصحراء في القرن ٩هـ ـ ١٥م مدينة عظيمة على حد قول ابن تغري بردي[٣].

هـذا، ولم يتبق من عمائـر عهد الناصر محمـد، وحتى أواخـر عصر المماليك البحرية في هذه القرافـة، سوى بقايا تربـة الأمير طشتمر (حمص أخضر) ٧٣٥هـ ـ ١٣٣٤م، وبقـايا تربـة خونـد طغـاي أم أنوك قبل ٧٤٩هـ ـ ١٣٤٨م، وبقايا تربـة منكلي بغا الناصري الفخـري (ت٧٥٣هـ ـ ١٣٥٢م)،

---

(١) الحداد، **القباب**، ص٦ ـ ٧، (لوحة ١٣٠)، عبد الوهاب، حسن، **مميزات العمارة الإسلامية في القاهرة**، ضمن أعمال المؤتمر الأول للآثار في البلاد العربية، دمشق (١٩٤٧م)، ص١٨٢ ـ ١٨٣.

(٢) الحداد، **قرافة القاهرة**، ص١٤٥ ـ ١٤٨.

(٣) ابن تغري بردي، **النجوم**، (٩/ ١٨٨).

وبقايا تربة الأمير تنكزبغا ٧٦٤هـ ـ ١٣٦٢م أمير مجلس الأحكام (بمنشية ناصر حاليًا)، وبقايا تربة خوند طولبية قبل ٧٦٥هـ ـ ١٣٦٣م، وبقايا تربة الأمير طيبغا الطويل قبل ٧٦٧هـ ـ ١٣٦٥م، أما العصر الجركسي (٧٨٤ ـ ٩٢٣هـ ـ ١٣٨٢ ـ ١٥١٧م) فيمثل العصر الذهبي لازدهار هذه المنطقة الممتدة شمال القلعة، وحتى الريدانية (العباسية).

وكان وراء ذلك عدة عوامل أشرنا إليها في دراسة سابقة[١].

وبالجملة: فقد تسابق السلاطين والأمراء في إقامة العديد من المجموعات المعمارية الضخمة وغيرها من أنواع العمائر، ومن بينهم: السلطان الناصر فرج بن برقوق، والسلطان الأشرف برسباي، والسلطان الأشرف أينال، والسلطان الأشرف قايتباي (أشكال ١٥٠ ـ ١٥١، ١٣٨ ـ ١٣٩، لوحات ٦٦، ٦٩ ـ ٧٢)، والسلطان قانصوه أبو سعيد، والسلطان العادل طومانباي. ومن الأمراء حسبنا أن نشير إلى: قجماس ابن عم الظاهر برقوق، والأمير سيف الدين بجاس، والأمير كزل الناصري، والأمير سعد الدين بن غراب، والأمير جمال الدين يوسف الأستادار، والأمير كافور الصرغتمشي، والأمير حسن نصر الله، والقاضي عبد الباسط بن خليل، والأمير برسباي البجاسي (لوحة ٦٨)، والأمير الجمالي يوسف ناظر الخاص، والأمير جرباش الكريمي، والمؤرخ جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي، والأمير أبو بكر مزهر، والأمير يشبك بن مهدي، والأمير أزرمك، والأمير قرقماس بن ولي الدين (شكل ١٤٣)، والأمير طراباي الشريفي، وغيرهم[٢].

---

(١) الحداد، **قرافة القاهرة**، ص١٤٨ ـ ١٧١.

(٢) الحداد، **قرافة القاهرة**، ص١٧١ ـ ٢٢٩.

وهكـذا استطاع سلاطين وأمراء المماليك الجـراكسة أن يغيروا وجـه الصحراء الممتـدة شمال القلعـة حتى الريدانيـة (العباسية) فازدانت بالعمائر الحسنة[1]، ومن ثم أصبحت مدينـة عظيمة بنيت بها «ترب وزوايا ومساجد ومعابد لا تحصى، والذي بها الآن (أي: زمن السخاوي في أواخر ق٩هـ ـ ١٥م) سبع خطب، وهذا لا يكون إلا في بلد كبير»[2].

وقد وصف الرحالة الحسن الوزان الفاسي ـ المعروف بليون الأفريقي ـ هذه القرافة في أواخر العصر المملوكي الجركسي وصدر العصر العثماني في مصر بقوله: «وفي خارج الحاضرة المسورة أضرحة السلاطين، وهي جميلة فخمة، متقنة الصنع، شامخة البنيان، ذات قباب كبيرة. . .»[3].

هذا، ويذكر بعض العلماء: أن هـذه القرافة تمتد فيما بين قبة قانصوه أبو سعيد في الطرف الشمالي لها (عند كوبري الفردوس بطريق صلاح سالم في الدراسة)، وبين قبة تنكزبغا في الطرف الجنوبي[4].

والواقع أن هـذا القول ينطبق فقط على الوضع الحالي لتلك القرافـة، أمـا قبل ذلك، وبالتحديـد حتى نهايـة العصر المملوكي، فكانت تمتـد إلى الشمال حتى الريدانية (العباسية)؛ حيث لا تزال توجد قبة العادل طومانباي

---

(١) ابن شاهين الظاهري، **زبدة كشف المماليك**، ص٢٩.

(٢) السخاوي، **تحفة الأحباب**، ص٥٢.

(٣) ليون الإفـريقي، **وصف أفريقيا**، (٢/ ٢١٢) (وترجمـة: عبـد الرحمن حميـدة، ص٥٨٧ ـ ٥٨٨، وبرغم اختلاف صياغة النص المترجم إلا أن المعنى واحد).

(٤) عبد الوهاب، **خانقاه فرج بن برقوق وما حولها**، ص٢٨٣.

(داخل مبنى قيادة المنطقة المركزية العسكرية تجاه مستشفى الأمراض النفسية والعصبية بالعباسية على يسار الذاهب إلى المطار ومدينة نصر ومصر الجديدة) التي تعتبر آخر منشأة مملوكيـة أقيمت في نهاية الصحراء، وفي نفس الوقت تعتبر آخر حد من حدودها باقيًا إلى اليوم، هذا من الطرف الشمالي.

أما الطرف الجنوبي، فكان يبدأ من عند قلعة الجبل من الموضع الذي كان يبدأ من عنده ميدان القبق، وهو الثغرة الـذي ينزل من قلعة الجبل إليها (منطقة الحطابة وباب الوداع)[1].

وإن نظرة فاحصة لخريطة وصف مصر لمدينة القاهرة تؤكد ذلك؛ فقد بينت الخريطة طابع الوحدة الـذي اتصفت به الصحراء الممتدة شمال القلعة في المصادر التاريخيـة، والوثائق الخاصة بالترب والعمائر التي أقيمت على أرضها.

فقد حـددت الخريطة المنطقة الواقعـة شمال القلعـة من الجنوب إلى الشمال على النحـو التالي: ترب باب الوزير، ثم ترب قايتباي، وفي أقصى الشمال تربة العادل طومانباي التي كانت آخر حد من حدود الصحراء الشمالية بنيت به منشأة مملوكية لا تزال باقية لليوم[2].

ومما له دلالته في هذا الصدد: ما ذكره جومار من أن ترب قايتباي يبلغ امتدادها نحو مرحلة، وتتصل بمنطقة القبة[3].

---

(١) الحداد، **قرافة القاهرة**، ص٢٤٢ ـ ٢٤٣.

(٢) خريطة وصف مصر لمدينة القاهرة (**كتاب وصف مصر**)، (لوحة ٢٦).

(٣) جومار، **وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل**، ترجمة: أيمن فؤاد سيد، ص٢٢٦.

وعلى الرغم من أن هذه المنطقة عرفت في المصادر المملوكية ووثائق الوقف باسم الصحراء، إلا أنها اشتهرت منذ أوائل القرن ١٣هـ ـ ١٩م بعدة مسميات؛ فقد عرف الجزء الجنوبي منها باسم: مقابر الخلفاء[١]، والجزء الشمالي باسم: مساجد ومقابر قايتباي[٢].

أما (بسكال كوست)، فقد عكس الآية، فأطلق على الجزء الجنوبي والأوسط منها اسم: قرافة قايتباي، وأطلق على الجزء الشمالي اسم: مقابر الخلفاء الفاطميين والأيوبيين[٣].

وأما من جاء بعد كوست من الرحالة، فقد استخدموا هذا التعبير ـ أيضًا ـ، ولكنهم حذفوا اسم الفاطميين والأيوبيين، ومن ثم عمّ إطلاق هذه التسمية على تلك المنطقة، وأصبح علمًا عليها مدة طويلة، فعرفت في كتب الرحالة والعلماء والخرائط باسم: مقابر الخلفاء، أو قرافة الخلفاء، على الرغم من أنه لم يدفن بها خليفة فاطمي أو عباسي[٤]. وقد أدرك خطأ

---

(١) وردت هذه التسمية على خريطة لظواهر (ضواحي) مدينة القاهرة رسمت عام (١٨٠٩م)، وأعيد رسمها عام (١٩١٠م)، وهي محفوظة بمكتبة كريزول بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

(٢) وردت هذه التسمية في نفس الخريطة، وفي خريطتين أخريين، إحداهما خريطة مدينة القاهرة رسمت عام (١٨٢٢م)، وخريطة مدينة القاهرة وضواحيها رسمت عام (١٨٤٦م)، وهما بمكتبة كريزول ـ أيضًا ـ.

(٣) Coste, P., Architectur Arabe au Monuments du Caire, Paris (1839), P. 46, pl. LXX.

(٤) الحداد، **قرافة القاهرة**، ص١٤٥ ـ ١٤٦.

تلك التسميـة أحدُ الرحالة الأجانب، فصححها، وأطلق عليها اسم: قرافـة المماليك[1].

وعرفت هذه المنطقة بأسمـاء أخرى، منها: القرافة الشرقية، والقرافة الشماليـة، والقرافة الشمالية الشرقية، والقرافـة الكبرى، أما نحن، فنفصل تسميتها بقرافة صحراء المماليك، أو قرافة المماليك الشمالية؛ تمييزًا لها عن قرافة المماليك الجنوبية المعروفة بقرافة سيدي جلال ـ كما سبق القول ـ[2].

وقد وصف الرحالة والعلماء الأجانب هذه القرافة، فذكر أحدهم: أنه «إلى الشرق من المدينة على مسافة ميل تقريبًا توجد جبانة إسلامية كبيرة مشهورة جدًا، وتعلو المقابـر العديـد من القباب التي تجعل الإنسان يعتقـد أنه ينظر إلى مدينة عظيمة بدلاً من جبانة».

وقال آخر: «توجـد بعض الجبانات الكبيرة تحـوي مقابر المسلمين، تحوي مقابر من الرخام الرائع والسماق والمرمر، والأحجار الراقية الأخرى المتقنة البناء والمذهبة، ولم أر شيئًا آخر يوازي روعتها في العالـم المسيحي بأسره، هذه هي مقابر السلاطين والأمراء والنبلاء المسلمين القدامى»[3].

أما علماء الحملة الفرنسية، فذكروا: أنها «مدينة بديعة، هجرها عشية

---

(١) Scitivaux, R., Voyage en Orient, Paris, (1863), p. 16.

نجيب، محمد مصطفى، مدرسة الأمير كبير قرقماس وملحقاتها، ص٦٨ حاشية ٢.

(٢) الحداد، قرافة القاهرة، ص٢٤٩.

(٣) فييت، القاهرة مدينة الفن والتجارة، ترجمة: مصطفى العبادي، ص٢١٥؛

Wiet, G., The Mosques of Cairo, pp. 27 - 28.

الأمس سكانها، وذلك عندما يراها الإنسان لأول وهلة، ولكنه عندما يرى شوارع المقابر يظن أنه في سهل مزروع بالمقابر، وفي كل مكان ستتجلى فنون العمارة التي تتضاءل إلى جوارها ـ وبخاصة الأضرحة الكبيرة ـ عمارة المساجد وقصور الكبار»[1].

وعلى الرغم من طابع الوحدة الذي اتصفت به هذه القرافة (صحراء المماليك) في المصادر التاريخية ووثائق الوقف، إلا أنها قسمت إلى عدة تقسيمات، وبالتالي إلى عدة مسميات تشتهر بها الآن، فيعرف الجزء الشمالي منها باسم: قرافة الغفير ـ نسبة إلى غفير نقطة تحصيل عوائد الدخولية، وكان يسكن في قبة قانصوه أبو سعيد، فاشتهرت به ـ، أما الجزء الأوسط، فيعرف بقرافة قايتباي، وإن كان يعرف جزء منه بقرافة العفيفي (نسبة إلى الشيخ عبد الوهاب العفيفي المتوفى ١١٧٢هـ ـ ١٧٥٨م)، ويتصل بقرافة قايتباي قرافة تعرف بقرافة المجاورين (نسبة إلى مجاوري الجامع الأزهر الذين كانوا يدفنون بها)، ويتصل بالمجاورين من الجنوب قرافة باب الوزير، لأنها ظاهر باب الوزير أحد أبواب القاهرة في سورها الشرقي[2].

وفي أقصى الطرف الشمالي قرافة القبة، وطبقًا لما جاء في وصف مصر، فإنها تضم مقبرة العادل طومانباي، فضلاً عن عدد من الأضرحة الغنية جدًا، وكانت متصلة بقرافة قايتباي، وقد اعتبرها (كلوت بك) واحدة من القرافات

---

(١) علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر، المجلد الأول، المصريون المحدثون، ترجمة: زهير الشايب، القاهرة، ط٢، (١٩٧٩م)، ص١٦٢ ـ ١٦٣.

(٢) الحداد، **قرافة القاهرة**، ص٢٥٠ ـ ٢٥٤.

الثلاث الكبيرة في القاهرة هي والقرافة الجنوبية، وقرافة قايتباي[1].

إلا أن هذه القرافة قد توقف الدفن فيها في تاريخ غير معلوم حتى الآن، ولم يتبق من عمائرها سوى قبة العادل طومانباي (٩٠٦هـ ـ ١٥٠١م) المشار إليها من قبل.

وتحتفظ هذه القرافة بمجموعة من أبدع وأروع العمائر الإسلامية بصفة عامة، والعمائر المصرية بصفة خاصة، وتأتي على رأسها المجموعات المعمارية الضخمة لسلاطين وأمراء المماليك الجراكسة التي لا تزال باقية، ومنها: خانقاه الناصر فرج بن برقوق ٨٠١ ـ ٨١٣هـ ـ ١٣٩٨ ـ ١٤١٠م، ومجموعة السلطان الأشرف برسباي ٨٢٩ ـ ٨٣٥هـ ـ ١٤٢٦ ـ ١٤٣٢م، ومجموعة السلطان الأشرف إينال ٨٥٥ ـ ٨٦٠هـ ـ ١٤٥١ ـ ١٤٥٥م، ومجموعة السلطان الأشرف قايتباي ٨٧٤ ـ ٨٧٩هـ ـ ١٤٦٩ ـ ١٤٧٤م، ومجموعة قرقماس أمير كبير ٩١١ ـ ٩١٤هـ ـ ١٥٠٥ ـ ١٥٠٨م (أشكال ١٥٠ ـ ١٥١، ١٣٨ ـ ١٣٩، ١٤٣).

كذلك بقيت بعض القباب الجنائزية الملحقة بالعمائر السلطانية، ومنها: قبة السلطان قانصوه أبو سعيد ٩٠٤هـ ـ ١٤٩٨م، وقبة السلطان العادل طومانباي ٩٠٦هـ ـ ١٥٠١م (بالعباسية).

أما عمائر الأمراء الباقية بهذه القرافة، فمنها: قبة يونس الدوادار

---

(١) جوما، وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل، ص١٦٦؛

Abouseif, D.B., the North Eestern Extenision of Cairo under the Mamluks, Annales Islamologiques, Tome XVII, I.F.A.O., Le Caire. 1981., 184.

٧٨٤هـ ـ ١٣٨٢م، وقبة حسن نصر الله (كوز العسل) قبل ٨٤٦هـ ـ ١٤٤٢م، وتربـة برسباي البجاسي ٨٦٠هـ ـ ١٤٥٥م (لوحة ٦٨)، وقبة وسبيل وكتاب طراباي الشريفي ٩٠٩هـ ـ ١٥٠٣م، وقبة أزرمك ٩١٠هـ ـ ١٥٠٤م.

هذا، وقد تميزت القباب الباقيـة بهذه القرافة بالعديـد من الخصائص المعمارية، والسمات الفنيـة، وحسبنا أن نشير في هذه العجالة إلى أبرزها، فمنها: القباب المزخرفة بأسلوب التضليعات؛ كما هو الحال في قبة يونس الدوادار (أنس)، وقبـة كزل الناصري، وقبـة ابن غراب، وتنفرد هـذه القبة الأخيرة بزينة رقبتها بالبلاطات الخزفية[1].

ومنها: القباب المزخرفة بأسلوب الأشرطة الدالية؛ كما هو الحال في قبتي خانقاه الناصر فرج بن برقوق (لوحة ٦٦)، وقبة نصر الله (كوز العسل)، وقبـة السلطان إينـال، وقبـة برسباي البجـاسي (لوحـة ٦٨)، وقبـة طراباي الشريفي، وقبـة قرقمـاس أمير كبير، وفيهـا حلت أشكـال المعينـات أسفل الدالات بدلاً من الميمات، وقبـة عصفور التي تنفرد ـ برغم صغر حجمها ـ بوجود معينات غائرة الوسط أدمجت برؤوس الدالات وأطرافها، كما أدمج ببدايـة كل شكل دالي شكل معين لا يظهر منـه إلا منتصفه، وغشي مـا بين الدالات وأنصاف المعينات بأوراق ثلاثية متقنة، وبذلك نجد تلك القبة ـ برغم صغرها ـ قد جمعت كل جديد ومبتكر في تزيينها[2].

---

(١) الحداد، **القباب**، ص١٥٧، ١٦٤، (لوحات ١٠٠، ١٠٤ ـ ١٠٥).

(٢) الحـداد، **القبـاب**، ص١٦٦ ـ ١٦٨؛ نجيب، **مـدرسة الأميـر كبير قـرقمـاس**، ص٥٢٩ ـ ٥٣١.

والحق أن هذه القبة تقف وحيدة فريدة وسط القباب المصرية بصفة عامة، وقباب قرافة صحراء المماليك بصفة خاصة، بل والقباب في العمارة الإسلامية ككل، فهي تتباهى بما فيها من فن وإبداع، وهو ما جعل المرحوم حسن عبد الوهاب يعلق قائلاً: إن قبة عصفور حلي سطحها بنوع جديد من الزخارف اقتصر ظهوره عليها[1].

ومنها: القباب المزخرفة بالأسلوب الذي يجمع بين الأشكال الهندسية المتقاطعة المعقدة بصورة كبيرة التي تتوسطها أشكال النجوم أو الوريدات، والذي بدأ في قبة السلطان الأشرف برسباي بقرافة صحراء المماليك المزخرفة بأشكال هندسية منتظمة واضحة مصاغة من تلاقي أشرطة ذات مسار ذاتي معقد، ونظرًا لمشكلة تلاؤم هذه الأشكال الهندسية مع التناقص التصاعدي لسطح القبة المنحني تم اختزال الشكل النجمي المكون من ثمان بثلاث إلى سبعة فستة فخمسة، وهكذا، غير أن هذا الاختزال، وإن كان قد حقق التخفيف اللازم، إلا أنه لم يحقق التوزيع المتساوي للزخرفة، فبدت في نهايتها غير متماثلة، ومن ثم فقد عنصر التماثل التام الذي يميز الفن الإسلامي عامة[2].

وتضيف (كسلر)، فتذكر أن قبة برسباي تتكون من ٤٨ حجرًا، وأن الوحدة الزخرفية التي تتكرر على محيط القبة ٢٤ مرة تشغل مساحة حجرين[3].

أما في قبتي جاني بك الأشرفي، ويشبك أخي برسباي، فعلى الرغم

---

(١) عبد الوهاب، **خانقاه فرج بن برقوق وما حولها**، ص٢٣٤.

(٢) كسلر، **زخارف قباب القاهرة**، ص٣٠؛ نويصر، حسني، **منشآت السلطان قايتباي**، ص٢٧٥.

(٣) كسلر، **زخارف قباب القاهرة**، ص٣٢.

من أن الوحدات المتكررة كانت أكبر وأكثر تركيبًا، وهي نجوم ذات ١٢ بتلة، يدور في فلكها نجـوم أخرى ذات ٨ بتلات، إلا أنـه تم تخفيف هـذا النمط بعد تقديرات معقدة بالاستغناء عن النجوم التوابع في الأجزاء العلوية، وبدون أي قطع لترابط التشابك الهندسي.

وقد جمعت قبـة السلطان قايتباي ٨٧٩هـ ـ ١٤٧٤م (لوحتا ٧٠ ـ ٧١) بين استخدام الزخارف الهندسيـة والنباتية، وذلك بجعل التصميم الزخرفي للقبة على هيئة نجمة من تسع رؤوس، تتكرر تسع مرات على محيط القبة، يخـرج منها خطوط متقاطعـة تشكل في مجموعها نجومًا مفرغـة، وأشكالاً خماسية ملئ الفراغ بينها بالزخارف النباتية، ولمعالجة حدة التباين بين العنصر النباتي والهندسي على سطح القبة، التزم الفنان بترك الخطوط الهندسية ملساء دون زخرفة، بينما جعل واجهة الورقة النباتية الثلاثية مجسمة[1].

وقد ناقشت (كسلر) المهارة الحرفية التي اتبعت في تنفيذ زخارف قبة قايتباي، وانتهت إلى القول بأن كلاً من الأسلوب الهندسي والنباتي يشتركان في مركز واحد، هو النجمة ذات التسع رؤوس، التي هي بمثابة القطب الذي ينبثق منه كلٌّ من الأسلوبين، ولـذلك جردت من الزخرفة، واكتسبت بروزًا قليلاً حتى تجذب العين، والمشاهـد المدقق يلاحـظ: أن لحام البناء يكون دائمًا وسط هذه النجمة، وقبل التنبيه إلى هذه النقطة كان المتصور أن تطبيق الشكل على القبة أمر ميسر، وكان المعتقد أنها مجرد تكرار حول قطر القبة لقطع كروي يتضمن الوحدة الزخرفية، وكان عدد الأشكال المكررة في قبة

(١) الحداد، **القباب**، ص١٦٩ ـ ١٧٠؛ نويصر، **منشآت السلطان قايتباي**، ص٢٧٥.

قايتباي تسعة، فبـدا أن كل ما يحتاجه الأمر هو تقسيم محيط دائرة القبة إلى تسعة أقسام، ولكن الانتظام المتكامل بين نقط الالتحام ومراكز النجوم وتلاؤمها مع الزخرفة ارتكزت على حلول عملية أكثر من استنادها إلى منطق هندسي، والواقع أن القباب المحكمة البناء تكون طبقاتها الحجرية متساوية العدد فيدرس النمط حسب عـدد الأحجار في كل طبقـة، وفي هذا الأسلوب يتبادل لحام الحجر وبانتظام من طبقة لأخرى، ويسمى: أسلوب اللحام المشترك، ويعتبر أوفق قاعدة تنفيذية يرتكز عليها المصمم لتطوير الشكل الزخرفي، كما كان بلا شك بمثابة دليل عمل (خريطة) للصانـع الحرفي، يرجع إليه وهو يباشر عمله الزخرفي على الهيكل، وتتكون كل طبقة في قبة قايتباي من ٣٦ حجرًا، كما أن الوحدة الزخرفية المكررة ٩ مرات على محيط القبة تشغل مساحة ٤ أحجار، ويتوقف نجاح هـذه النماذج على تعاون البنائين جنبًا إلى جنب مع الحرفيين الزخرفيين.

وفي الحقيقة أنه لم يتم إنجاز قباب بعد عهد قايتباي يعادل هذه القيمة الزخرفية في الوضوح والتوازن بين خطوط التصميم، وصياغة صقله ونحته[١]. (لوحتا ٧٠ ـ ٧١).

هذا، ولم يختف التشكيل النجمي بعد قبة قايتباي ـ كما تذكر كسلر[٢] ـ؛ لأنه تطور تطورًا كبيرًا في قبـة قانصوه أبو سعيد التي زينت بزخارف هندسية قوامها الطبق النجمي المتكامل بأجزائه الثلاثة (الترس، والكندات، واللوزات)

(١) كسلر، زخارف قباب القاهرة، ص٣٠ ـ ٣٢، الحداد، القباب، ص١٧٠ ـ ١٧١.

(٢) كسلر، زخارف قباب القاهرة، ص٣٠.

إلى جانب أنصاف الأطباق النجمية، وشغلت الفراغات بين كل طبق نجمي وآخر بزخرفة الدقماق (Y)[1].

وتضيف كسلر، فتذكر أن زخرفة هذه القبة هي محاولة للبعد عن تأثير الزخارف النباتية في أواخر ٩هـ ـ ١٥م، إلا أنها لم تكن محاولة ناجحة[2].

والواقع أن زخرفة قبة قانصوه أبو سعيد تعد قمة تطور التشكيل النجمي الذي بدأ في عهد برسباي، وتطور في عهد قايتباي، وبلغ أوج ازدهاره في هذه القبة التي يرى فيها المرحوم حسن عبد الوهاب «لوناً جديدًا من زخرفة القباب يكاد يكون قاصرًا عليها»[3]، وفي الحق إنها لكذلك؛ حيث لا يوجد نموذج آخر لقبة في العمارة الإسلامية عامة، وفي القباب المصرية خاصة يضاهي زخرفة هذه القبة.

ومنها: القباب المزخرفة بالزخارف النباتية البحتة، التي تتناسب بسهولة مع التناقص التصاعدي لسطح القبة المنحني، كما أنها تمتاز بالمرونة المطلقة والحيوية؛ كما هو الحال في قبة أولاد السلطان قايتباي المعروفة بقبة الكلشني، وقبة الشيخ عبدالله المنوفي ٨٧٩هـ ـ ١٤٧٤م، وقبة السلطان العادل طومانباي (بالعباسية) ٩٠٦هـ ـ ١٥٠١م، وقبة خاير بك ٩٠٨هـ ـ ١٥٠٣م، وقبة قاني باي الرماح أمير أخور ٩٠٨هـ ـ ١٥٠٣م (لوحتا ٧٧ ـ ٧٨)، وقبة أزرمك ٩٠٩هـ ـ ١٥٠٤م، وهي تشبه زخارف قبة عبدالله المنوفي، إلا أنها تميزت

---

(١) الحداد، **القباب**، ص١٧١، (لوحة ١٣٥).

(٢) كسلر، **زخارف قباب القاهرة**، ص٣٢.

(٣) عبد الوهاب، **خانقاه فرج بن برقوق وما حولها**، ص٢٣٣.

عنها بمزيد من الدقة، وبوجود قاشاني باللون الأزرق اللازوردي يشغل جوف الورقة النباتية الثلاثيـة، و- أيضًا - الميمات التي توجد ببداية زخارف القبة، والتي تشبه ميمات قبـة كل من السلطان إينال، والأمير برسباي البجـاسي[1] (لوحة ٦٨).

وآخر القباب التي زخرفت بهذا الأسلوب في هذه القرافة هي قبة الأمير سليمان أغا ٩٥١هـ ـ ١٥٤٤م التي تتوسط حوش تربة الأمير برسباي البجاسي[2] (لوحة ٦٨).

أما قبة خديجة أم الأشرف، فتنفرد بنوع جديد من الزخرفة يكاد يكون قاصرًا عليها بين قباب هذه القرافـة، وتتكون هذه الزخرفـة من ضلوع بارزة متقاطعـة تحصر فيمـا بينها قنوات مستطيلة غائـرة، وتوجـد ببدايـة الضلوع ميمات، وتشبه هذه الزخرفـة الجفت المضفور، وهي زخرفـة اختصت بها العمـارة المصرية الإسلاميـة، ومن أمثلتها: خمسة مآذن مملوكيـة، وهي: السنبغا اليوبكري، ومئذنتا الناصر فرج وبرسباي بالصاغة، وقراقجا الحسني، فضلاً عن قبتين، وهما: قبـة خديجة أم الأشرف بقرافة صحراء المماليك، وقبة الأمير تغري بردي المعروف بالمؤذي بشارع الصليبـة بالقاهرة ٨٤٤هـ ـ ١٤٤٠م؛ وربما كانت بداية هـذا الأسلوب الزخرفي المتطور في قبـة الأمير إينال اليوسفي بشارع الخيامية[3] بالقاهرة ٧٩٤ ـ ٧٩٥هـ ـ ١٣٩٢ ـ ١٣٩٣م،

---

(١) الحداد، **القباب**، ص١٧٢ ـ ١٧٤، (لوحات ١٢٥ ـ ١٢٨، ١٣١ ـ ١٣١م).

(٢) الحداد، **بحوث ودراسات في العمارة الإسلامية** (الكتاب الثاني)، ص٢٩٩ ـ ٣٠٠.

(٣) الحداد، **القباب**، ص١٧٤، (لوحات ١٠١، ١٣٣ ـ ١٣٤).

ولكن الضلوع ممتدة وغير متقاطعة، وبالتالي القنوات الغائرة المحصورة فيما بينها ممتدة هي الأخرى.

كذلك تميزت قباب هذه القرافة بزينة نواصي منطقة الانتقال، والقمريات القنديلية التي تشغل أواسط منطقة الانتقال بجفوت لاعبة ذات الميمات، والجامات المستديرة، والرنوك الكتابية (الدروع أو الخراطيش) باسم السلطان وألقابه، والدعاء له؛ كما هو الحال في قبة قايتباي (لوحة ٧٢)، وقبة قرقماس أمير كبير، أو تحتوي الرنوك على شهادة التوحيد (لا إله إلا الله محمد رسول الله)؛ كما هو الحال في قبة أزرمك، وقبة عصفور[١].

وعلى ضوء ما تقدم، فإن جبانة المماليك بالقاهرة تعد من أروع وأبدع الجبانات الباقية في العمارة الإسلامية بصفة عامة، وفي العمارة المصرية الإسلامية بصفة خاصة، سواء من حيث تنوع الآثار المعمارية الباقية بها، والتي يندر أن تجتمع في صعيد واحد في العمارة الإسلامية ككل، وهي ما بين مساجد ومدارس وخوانق، وزوايا وأسبلة ومكاتب سبيل وأحواض السبيل (أحواض سقي الدواب)، وأحواش جنائزية وقباب الدفن ووحدات سكنية، وما يتخلل هذا وذاك من العناصر والمفردات؛ كالمداخل والأواوين والمقاعد والمآذن، وغير ذلك، أو من حيث دقة التصميم المعماري، وروعة النقوش الكتابية والزخرفية المنفذة على كافة الأسطح والمواد، وهو الأمر الذي جعل منها مزارًا وقبلة للزائرين والرحالة المسلمين والأجانب على حد سواء في

---

(١) الحداد، **القباب**، ص١٥٣ ـ ١٥٤، (لوحات ١١٨ ـ ١١٩، ١٢٦، ١٣١ ـ ١٣١م)؛ نجيب، **مدرسة الأمير كبير قرقماس**، ص٥٠٠.

العصرين المملوكي والعثماني، وعصر أسرة محمد علي؛ فضلاً عن العلماء والباحثين والسائحين في العصر الحديث والمعاصر.

٢ ـ مقبرة الأشراف السعديين بمراكش:

تقع بقصبة مراكش جنوب جامع المنصور الموحدي المعروف بجامع القصبة، والذي يقع بالقرب من باب أجناو (باب السقيف، أو باب القصر) أحد أبواب مراكش[١].

هذا، ويستدل من المصادر التاريخية: أن هذا الموضع كان مستخدمًا للدفن منذ عصر الموحدين، فالمرينيين، إلا أن الأدلة الآثارية تؤكد أن السلطان أبا الحسن المريني المتوفى عام ٧٥٢هـ ـ ١٣٥١م قد دفن في هذا الموضع قبل نقله إلى مقبرة شالة المرينية؛ فضلاً عن دفن أميرين من أمراء هنتانة حكام مراكش منذ أواخر العصر المريني حتى سيطرة السعديين على المدينة عام ٩٣٠هـ ـ ١٥٢٧م، بل ودفن فيها بعض الأشراف العلويين بعد العصر السعدي[٢].

هذا، وتعرف هذه المقابر باسم قبور الأشراف السعديين، أو روضة السعديين، بينما عرفت الأبنية التي أقيمت فوقها باسم القبة، أو القاعة، أو الضريح، ومما له دلالته في هذا الصدد: أنه قد عثر على تصميم كامل لقصبة

---

(١) أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٧٢.

(٢) أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٧٢ ـ ٣٧٣، ٣٩٣، ٤٠١؛ إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٥/ ٨٠)؛ حركات، إبراهيم، **المغرب عبر التاريخ**، ج٢، الدار البيضاء (٢٠٠٠م)، ص٣٩٧.

مراكش السعدية يرجع إلى العقد الأخير من ق١٠هـ ـ ١٦م؛ حيث وضع هذا التصميم شاهد عيان برتغالي عام ٩٩٣هـ ـ ١٥٨٥م، وهو محفوظ حاليًا بمكتبة الأسكوريال الشهيرة[١].

هـذا، وتشغل مقبرة السعـديين مساحـة مستطيلة الشكل، تبلـغ نحـو ٢٢٨٨م٢، محاطة بسور يبلـغ سمكه نحـو ٨٠سم، وارتفاعـه ١٢م تقريبًا، وهي تشتمل على فناء أو حـوش مكشوف، ومبنيين منفصلين عن بعضهما، أحدهما يتوسط الفناء، ويقع إلى الشرق من المبنى الآخر الذي يشغل أقصى الجهة الغربية للفناء[٢]، ويرمز إلى المبنى الأول بحرف (A)، والمبنى الثاني بحرف (B) (شكلا ٣٩٩ ـ ٤٠٠).

ويمكن القول: إن المبنى A هـو النواة الأولى لمقبرة السعـديين التي سجلت على مخطط قصبة مراكش الـذي سبقت الإشارة إليه، والذي يرجع إلى عـام ٩٩٣هـ ـ ١٥٨٥م تحت مسمى: المقبرة الملكيـة، وقد أمر بإقامته السلطان أبو محمد عبدالله الغالب بالله (ت٩٨١هـ ـ ١٥٧٤م) عقب وفاة والده السلطان أبي عبدالله محمد القائم بأمر الله المعروف بالشيخ، والملقب بالمهدي عقب وفاته عام ٩٦٤هـ ـ ١٥٥٧م، وذلك في القاعة المعروفة بقبة لاله مسعودة، وفي عام ٩٧٧هـ ـ ١٥٦٩م دفن في القاعة التي تقع إلى الجنوب من قبة لاله مسعودة الأمير أبو علي منصور بن السلطان أبي عبدالله محمد القائم بأمر الله المعروف بالشيخ، والملقب بالمهدي، وقـد أتم هـذا المبنى (A) السلطان أحمد المنصور الملقب بالذهبي (٩٨٦ ـ ١٠١٢هـ ـ ١٥٧٨ ـ ١٦٠٣م)، وخاصة

---

(١) حركات، **المغرب**، (٢/ ٣٨٨).

(٢) أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٧٧.

بعد أن دفن والدته لالـه مسعودة فاتح عام ١٠٠٠هـ ـ ١٥٩١م بجـوار والده وأخيه في القاعة التي عرفت منذ ذلك الوقت وحتى الآن بقبة لاله مسعودة، وقد شاهدها ووصفها المَقَّري عام ١٠٠٩هـ ـ ١٦٠٠م بقوله: «وقد زرت هذا الضريح الكـريم، ودعوت الله عنده بما أرجو قبولـه، وشاهدت عظمة هذه القبـة التي أنشأهـا أمير المؤمنين المنصور بالله ـ أيـده الله ـ، وهي من جملة مآثره ـ نصره الله ـ، وداخلها ذهب ساطع في تلك النقوش الغريبـة الصنعة، وهـذا النثر الـذي ذكرنا (وهو يشير هنا إلى مـا نظمه نثرًا الوزير عبـد العزيز الفشتالي بأمر المنصور الـذهبي، والتـي لا تزال باقيـة على شاهـد قبر لالـه مسعودة) في مرمر مكتوب بالذهب أيضًا. . .»[1].

أما المبنى B، فقـد أمر بإنشائـه السلطان أحمـد المنصور الذهبي قبل وفاتـه عام ١٠١٢هـ ـ ١٦٠٣، وهو يتكون من ثلاث قاعـات متصلة ببعضها البعض، أهمها: القاعـة الوسطى التي تعرف بقاعـة الدفن الكبرى، أو قاعة الاثني عشر عمودًا، وقـد دفن بها السلطان أحمـد المنصور الذهبي، وغيره من الأشراف السعـديين، ويتصل بهذه القاعـة من الجنوب القاعة المعروفة ببيت الصلاة في قول، وبقاعة المحراب في قول آخر[2].

---

(١) المقري، **أبو العباس أحمد بن محمد التلمساني** (ت١٠٤١هـ ـ ١٦٣١م)، روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس، تحقيق: عبد الوهاب بن منصور، الرباط، ط٢، (١٩٨٣م)، ص١٥٣، أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٧٤.

(٢) إسمـاعيل، **تاريخ العمارة**، (٥/ ٨٤)؛ أبو رحـاب، **العمائر**، ص٣٧٥، ٣٩٨، ٤٠١.

بينما يتصل بالقاعة الوسطى من جهة الشمال قاعة أخرى تعرف بقاعة الدخلات الثلاث التي تلاصق جامع المنصور الموحدي المعروف بجامع القصبة[1] ـ كما سبق القول ـ.

وبالنسبة لمواد البناء والزخرفة والكسوات المختلفة (لوحات ٤٥٣ ـ ٤٥٤، ٤٨١ ـ ٤٨٢)، فيلاحظ أن الطابية قد استخدمت في بناء السور الخارجي للمقبرة، في حين استخدام الآجر في المبنيين A وB، واستعمل الخشب في الأسقف والأبواب والشبابيك، وفي كسوة الأجزاء العليا من الجدران أحياناً، كذلك استخدم الرخام في عمل الأعمدة والتراكيب الرخامية وشواهد القبور؛ فضلاً عن الجص الذي استخدم في تغطية الجدران، وفي تغشية بعض النوافذ بالجص المفرغ في تشكيلات هندسية، كذلك استخدم القرميد في تغطية الأسطح، أما الزليج، فقد فرشت به الأرضيات، وكسيت به الأجزاء السفلى من الجدران.

والتراكيب الرخامية التي تعلو القبور في تخوم الأرض ـ سواء بالمبنى A، أو المبنى B، أو بالفناء المكشوف (لوحة ٤٨٢) ـ تتكون من قاعدة مستطيلة تعلوها قمة هرمية الشكل، ومنها تراكيب كبيرة الحجم، وأخرى صغيرة، وقد نفذت على تلك التراكيب نقوش كتابية، إما بطول الأوجه الأربعة لها، أو على وجهين فقط في سطرين: العلوي يشتمل على آيات من القرآن الكريم، بينما يشتمل السفلي على اسم المتوفى، وعبارات دعائية نثرًا أو شعرًا، وأحياناً

---

(١) إسماعيل، **تاريخ العمارة**، (٥/ ٨٦)؛ حركات، **المغرب**، (٢/ ٣٩٧)؛ أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٧٧، ٣٩٨، ٤٢٧.

تاريخ الوفاة إما بشكل صريح، أو وفق حساب الجمل على الطريقة المغربية[١].

وهناك تراكيب تخلو من النقوش الكتابية أو الزخرفية، فضلاً عن التراكيب الجصية والنقوش الشاهدية (شواهد القبور).

وقد أحصى (روسو) هـذه التراكيب بـ ٥٠ تركيبـة، وسجل مواضعها في مسقطين[٢]؛ في حين أشار إسمـاعيل إلى أنها تزيـد عن خمسين[٣]، أما أبو رحاب، فقد أحصاها بـ ٥٤ تركيبة[٤].

ومـن الملاحـظ في هـذه الإحصائيـات: أنها إحصائيـات عامـة لكل ما تحتويه المقبرة، سواء ما كان منها ينتمي إلى الأشراف السعديين أو غيرهم من جهة؛ فضلاً عن التراكيب التي تخلو من النقوش الكتابيـة والزخرفية من جهة ثانية، أو التراكيب التي تخلو من اسم المتوفين وتواريخ وفاتهم من جهة ثالثة.

وبالجملة: فإن عـدد التراكيب بمقبرة السعديين يبلغ ٦٩ تركيبة، منها ٢٥ تركيبـة لا تنتمي إلى السعديين (تركيبـة السلطان أبـي الحسن المرينـي، و١٠ تراكيب علوية و١٤ تركيبة لا نقوش عليها)، والباقي - وهو ٤٤ تركيبة - منها ٥ تراكيب لا تتضمن اسمًا ولا تاريخًا، وعلى ذلك فإن التراكيب السعدية

---

(١) أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٧٧ - ٣٧٨.

(٢) Rousseau , Le MAUSOLée, pp. 65 - 68, plan No 3 - 2.

(٣) إسماعيل، **تاريخ العمارة**، ص٨١.

(٤) أبو رحاب، **العمائر الدينية**، ص٣٨١ - ٣٨٧، ٣٩٠ - ٣٩٣، ٤٠١، ٤٠٥ - ٤٢٧، ٤٣٠ - ٤٤٠.

لا تتجاوز ٤٠ تركيبة، والمؤكد منها ٣٣ تركيبة، من بينها تركيبة القاضي أبي عبدالله الغرناطي المتوفى ٩٨٦هـ ـ ١٥٧٨م[(١)].

كـذلك تحتوي مقبرة السعـديين على خمسة نقوش شاهديـة (شواهد قبور)، منها ثلاثـة سعدية (وهي شاهد قبر السلطان محمـد المهدي (شكل ٤١٦)، والسلطان الغالب بالله (شكل ٤١٥)، ولاله مسعودة والدة السلطان أحمد المنصور الذهبي)، والاثنان الباقيان لا ينتميان للعصر السعدي، وهما لاثنين من أمراء هنتانة حكام مراكش قبل العصر السعدي ـ كما سبق القول ـ.

أما عن التخطيط المعمـاري، فسوف نقتصر فقط على وصف مجمل للمبنيين الرئيسيين بالمقبرة، وهما: المبنى A، والمبنى B (شكلا ٣٩٩ ـ ٤٠٠) والمبنى الأول المعروف بقبة لاله مسعودة يمثل النواة الأولى للمقبرة ـ كمـا سبق القول ـ.

ويتكون هذا المبنى من مساحة مربعة الشكل، يبلغ طول ضلعها ٤,٠٥م فرشت أرضيتها بالزليج المتعدد الألوان في تشكيلات هندسية متنوعة، وتغطيها قبـة زين باطنها بزخارف هندسيـة ونباتية متنوعـة نفذت على الجص بألوان متعددة، وتأخذ هذه القبة من الخارج هيئة هرمية الشكل غطيت بحطات من القرميد المزجج باللون الأخضر.

---

(١) عن الدراسة الوصفية والتحليلية لهذه التراكيب انظر:

ROUSSEAU, Le MAUSOLée, pp. 1 _ 63 pls, III _ IXX VII.,

أبو رحـاب، **العمائـر**، ص، ٣٨١ ـ ٣٨٧ ـ ٣٩٠ ـ ٣٩٣، ٤٠١، ٤٠٥ ـ ٤٢٧، ٤٣٠ ـ ٤٤٠.

ويتوسط الجدارين الشرقي والجنوبي لهذه المساحة بابان متماثلان، يتوج كل باب منهما عقد مخموس (مدبب القمة محدب الأرجل Pointed Horse Shoe Arch)، بينما يغشى الجزء السفلي لكل منهما حجاب من خشب الخرط، ويؤدي الباب الشرقي إلى الرواق الشرقي الذي يحيط بالقبة من الشرق، بينما يؤدي الباب الجنوبي إلى القاعة التي تتقدم القبة من هذه الجهة.

ويحيط بالقبة رواقان متماثلان، أحدهما شرقي، والآخر غربي، ويطل كل رواق منهما على الفناء بواسطة بائكة ثلاثية العقد، ترتكز على عمودين من الرخام الأبيض في الوسط، ودعامتين من الآجر مدمجتين في الأطراف، ومن الملاحظ: أن العقد الأوسط أكثر اتساعًا وارتفاعًا من العقدين الجانبيين، ويوجد بالجدار الجنوبي للرواقين مدخلان متماثلان، بواقع مدخل بكل جانب، يغشى أسفله حجاب من خشب الخرط، ويتوصل من هذين المدخلين إلى القاعة التي تتقدم قبة لالة مسعودة من الجنوب، كذلك ينفرد الرواق الشرقي بوجود فتحة باب تتوسط الجدار الغربي تؤدي إلى داخل قبة لالة مسعودة[1] (وقد سبق وصفها).

ويعلق عثمان إسماعيل على المساقط المنشورة لمقبرة السعديين، والتي تقتصر على الباب الغربي بالرواق الشرقي قائلاً: «غير أنه يتضح من التخطيط الذي نشره جورج مارسيه نقلاً عن مصلحة الآثار بالرباط (ومثل هذا التخطيط التخطيطات الأخرى المنشورة في روسو وديفردان وأبو رحاب) وجود باب

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن الدراسة الوصفية انظر: أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٧٩ ـ ٣٨١، ٣٩٣ ـ ٣٩٥.

واحد هو الباب الشرقي، وغياب الباب الغربي الـذي وضع حائط بدله يسد الرواق الغربي، وهو خطأ يتعارض مع واقع الآثار؛ حيث يوجد بابان شرقًا وغربًا، يتقدم كلاً منهما رواق على المحور الأفقي للقاعة الصغرى الشمالية (ويقصد: قبة لاله مسعودة). . . »[1].

وفي موضع آخر يضيف قائلاً: «وقد ارتأيت ـ بعد مقارنة التخطيطات المحفوظة بمصلحـة الآثار بالرباط التـي نقل عنها جـورج مارسيـه، وبعـد دراستي المباشرة لقبور السعـديين بمراكش، وتصحيـح الأخطاء الواردة في تلك التخطيطات ـ أن أقـدم وصفًا موجـزًا لهيئـة العمـارة والفنون التطبيقيـة المتصلة بها»[2].

هذا، ويتقدم قبة لاله مسعودة من الجنوب قاعة مستطيلة، يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ٩,٦٠م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب ٥,٦٢م، فرشت أرضيتها بالزليج المتعدد الألوان في تشكيلات هندسية، ويغطيها سقف خشبي جمالوني الشكل، تزينـه زخارف هندسيـة ونباتيـة متنوعة ذات ألوان متعددة، وقـد غطي هـذا السقف من الخارج بحطات من القرميـد المزجج باللون الخضر ـ أيضًا ـ.

ويتوصل إلى هذه القاعة من خلال فتحة باب تتوسط الجدار الجنوبي لها، ويعلو هـذه الفتحـة مساحـة مستطيلة من الجص تزينها سبـع حشوات مستطيلة، يتوج كلاً منها عقـد حدوي يرتكز على أعمـدة جصية مزخرفـة،

---

(١) إسماعيل، **تاريخ العمارة**، ص٨٣.

(٢) إسماعيل، **تاريخ العمارة**، ص٨٣.

ويغشي الجزء السفلي منها حجاب من خشب الخرط.

كذلك يحتوي الجدار الشمالي لهذه القاعة على ثلاث مداخل، أوسطها أوسعها وأكثرها ارتفاعًا، وهو الذي يتوسط الجدار الجنوبي لقبة لاله مسعودة، ويتوج هـذا المدخل عقد حـدوي زين باطنـه بحطات من المقرنصات ذات الدلايات، أما المدخلان الجانبيان، فهما متماثلان تمامًا ـ كما سبق القول ـ، ويتوصل من أحدهما إلى الرواق الغربي[١].

هذا، وتوجـد بأرضية المبنى A بوحداته الثـلاث ـ التي تبلغ مساحتها الكلية نحو ١٥٥م^{٢} ـ ١٩ تركيبـة تعلو قبور المدفونين بتلك الوحدات، منها ٧ تراكيب بقبـة لالـه مسعودة، فضـلاً عن شاهـد قبر، و٤ تـراكيب بالرواق الشرقي، و٨ تراكيب بالقاعة المستطيلة التي تتقدم قبة لاله مسعودة من الجنوب ـ على حد قول أبو رحاب ـ[٢].

أما المبنى B الذي يشغل أقصى الجهة الغربية للفناء أو الحوش، فيتكون من ثلاث قاعات متصلة ببعضها البعض، أهمها: القاعة الوسطى التي تعرف بقاعة الدفـن الكبرى، أو قاعـة الاثني عشر عمودًا، ويتصل بها من الجنوب القاعة المعروفة ببيت الصلاة، أو قاعة المحراب، بينما يتصل بها من الشمال القاعة المعروفة بقاعة الدخلات الثلاث ـ كما سبق القول.

وقبل أن نتناول تخطيط هـذه القاعات الثـلاث يمكن القول: إن هـذا

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن الدراسة الوصفية لهذه القاعة انظر: أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٨٧ ـ ٣٩٠.

(٢) أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٨١ ـ ٣٨٧، ٣٩٠ ـ ٣٩٣، ٣٩٥ ـ ٣٩٦.

المبنى يشغل مساحة مستطيلة تبلغ نحو ٣٠٠م٢، ويبلغ ارتفاع واجهاته ١٢م تقريبًا، ويتم الدخول إليه عبر الفناء أو الحوش من خلال فتحتي بابين بالواجهة الشرقيـة للمبنى، تؤدي إحـداهما إلى قاعـة الدفن الكبرى، أو قاعـة الاثني عشر عمودًا، والأخـرى تؤدي إلى قاعـة بيت الصلاة، أو قاعـة المحراب، ويتوج فتحة باب قاعـة الاثني عشر عمودًا عتب خشبي مسطح، بينمـا يتوج فتحـة باب قاعة المحراب عقـد مخموس (مدبب القمـة محدب الأرجل)، ويغلق عليها باب خشبي من مصراعيـن، تزينها زخـارف هندسيـة متنوعة، ويفتح في الجزء السفلي لكل مصراع خوخة مستطيلة يبلغ ارتفاعها ١,٣٥م، وعرضها ٧٥سم.

وتخطيط قاعـة بيت الصلاة أو المحـراب عبارة عن مساحـة مستطيلة الشكل، يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ١٣,١٥م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب ٨,٥٥م، فرشت أرضيتها بالزليج المتعدد الألوان في تشكيلات هندسية، وقد قسمت هذه المساحة على ثلاثة بلاطات (أروقة) متقاطعة بواسطة بائكتين، تشتمل كل بائكة منهما على عمودين في الوسط، ودعامتين مدمجتين في الأطراف، وتنطلق فوقهما العقود المتقاطعة بواقع ستة عقود موازية لجدار القبلة، ومثلها عمودية على ذلك الجدار[1].

وهو يذكر بالتخطيط غير التقليدي، وهو التخطيط الذي اصطلحنا على تسميتـه بالتخطيط ذي البلاطات (الأروقـة) دون الصحن، والـذي شاع في

---

(١) لمزيد من التفاصيل عـن الدراسة الوصفيـة لهذا المبنى B بوحداتـه الثلاث انظر: أبو رحاب، **العمائر**، ص٣٩٦ ـ ٤٠٥، ٤٢٧ ـ ٤٣٠.

تصميم العديد من العمائر الدينية والمدنية في العمارة الإسلامية منذ العصر الأموي، وزاد انتشاره وشاع منذ القرن ٥هـ ـ ١١م[1].

وقد نتج عن هذه البائكات ذات العقود المتقاطعة تسع مساحات مستطيلة، سقفت سبع منها بسقف خشبي جمالوني، زين باطنه بزخارف هندسية محفورة مدهونة بالألوان المتعددة، أما المساحة التي تتقدم المحراب، فقد سقفت بقبة زين باطنها بزخارف نباتية وهندسية متنوعة، نفذت على الجص بألوان متعددة، وتأخذ من الخارج هيئة هرمية الشكل، غطيت بحطات من القرميد المزجج باللون الأخضر، بينما يتوج جدران المساحة التي تتقدم المدخل الذي يتوسط الجدار الشمالي لهذه القاعة، ويصل بينها وبين قاعة الدفن الكبرى أو قاعة الاثني عشر عموداً صف من كوابيل خشبية زينت المساحات المحصورة بينها بزخارف نباتية دقيقة، وقد كانت هذه المساحات مكشوفة، ولكنها غطيت حديثاً بشخشيخة، تتخللها عدة نوافذ زجاجية، يتسلل منها الضوء إلى القاعة.

هذا، ويتوسط المحراب صدر هذه القاعة (أي: الضلع الجنوبي منها)، وهو عبارة عن حنية مخمسة الأضلاع، يتوجها عقد مخموس (مدبب القمة محدب الأرجل)، ويسقف المساحة التي تتقدم المحراب القبة التي سبقت الإشارة إليها.

أما قاعة الدفن الكبرى، أو قاعة الاثني عشر عموداً، فهي تتوسط المبنى B، وتقع إلى الشمال من قاعة المحراب، وتتصلان ببعضهما من خلال مدخل

---

(١) الحداد، **بحوث ودراسات**، الكتاب الأول، ص١٧٠ ـ ١٩٤.

يتوسط الجدار الشمالي لقاعة المحراب، كما يتوصل إلى هذه القاعة من خلال فتحة باب بجدارها الشرقي المطل على الفناء أو الحوش ـ كما سبق القول ـ.

وهذه القاعة عبارة عن مساحة مربعة الشكل، يبلغ طول ضلعها ٩,٨٥م، فرشت أرضيتها بالزليج المتعدد الألوان في تشكيلات هندسية، ويتوسط هذه القاعة اثنا عشر عمودًا من الرخام الأبيض، ثلاثة في كل جانب، تنطلق فوقها أربع بائكات، بواقع بائكة في كل جانب، تتكون من ثلاثة عقود مخموسة (مدببة القمة محدية الأرجل)، أوسطها أوسعها وأكثر ارتفاعًا، وقد نتج عن هذا التصميم وجود مساحة وسطى مربعة، يحيط بها أربع بلاطات (أروقة)، بواقع بلاطة في كل جانب، وقد سقفت المساحة الوسطى المربعة بسقف خشبي مربع المسقط هرمي الشكل، زين باطنه بزخارف هندسية متنوعة محفورة ومدهونة بالألوان المتعددة، وغطي من الخارج بحطات من القرميد المزجج باللون الأخضر، كذلك سقفت الأركان الأربعة للقاعة بسقف يشبه سقف المساحة المربعة، أما المساحات المستطيلة فيما بين الأركان الأربعة، فقد سقفت بسقف خشبي مسطح، زين باطنه بزخارف هندسية متنوعة محفورة ومدهونة بالألوان المتعددة ويأخذ من الخارج شكلاً هرميًا غطي بحطات من القرميد المزجج باللون الأخضر.

هذا، ويذكرنا تخطيط هذه القاعة بالتخطيط المركزي الذي ذاع وانتشر في العمارة العثمانية، والذي ترجع جذوره إلى عصر القره خانيين بآسيا الوسطى في القرن ٥هـ ـ ١١م، ولكن مع اختلاف التغطية، فبينما هي في هذه القاعة على النحو الذي سبقت الإشارة إليه، نجدها في النماذج السابقة عبارة

عن قبة مركزية وسطى، تحيط بها أربعة أقبية، أو أربعة أنصاف قباب، فضلاً عن أربع قباب في الأركان، وأحياناً أربعة أقبية في الأركان، وفي نموذج نادر توجد قبة مركزية في الوسط، تحيط بها أربعة أقبية متقاطعة، فضلاً عن أربعة أقبية متقاطعة في الأركان ـ أيضًا ـ، ولكن على مقياس أصغر؛ كما هو الحال في مسجد نصوح باشا بديار بكر ١٠١٥ ـ ١٠٢٠هـ ـ ١٦٠٦ ـ ١٦١١م[1].

أما القاعة الثالثة والأخيرة بهذا المبنى، وهي المعروفة بقاعة الدخلات الثلاث، فتقع إلى الشمال من قاعة الاثني عشر عمودًا، وتتصل بها من خلال مدخلين بطرفي الجدار الشمالي للقاعة ذات الاثني عشر عمودًا، وهما متماثلان، يتوج كلاً منهما عقد مخموس (مدبب القمة محدب الأرجل) زين باطنه بحطات جصية مقرنصة ذات دلايات، وتتكون قاعة الدخلات الثلاث من مساحة مستطيلة الشكل، يبلغ طولها من الشرق إلى الغرب ١١م، وعرضها من الشمال إلى الجنوب ٢,٩٥م، فرشت أرضيتها بالزليج المتعدد الألوان في تشكيلات هندسية، وغطيت بسقف خشبي مسطح زين بزخارف نباتية وهندسية متنوعة، إما محفورة، أو مدهونة بالألوان المتعددة، وبالقطاع الشرقي لهذا السقف الخشبي شخشيختان، يتخللهما نوافذ تغشيها شبكة من السلك.

ويوجد بالجدار الشمالي لهذه القاعة ثلاث دخلات متشابهة تمامًا، ومنها استمدت القاعة اسمها الذي عرفت به.

هذا، وتوجد بأرضية هذا المبنى B بوحداته الثلاث ٣٠ تركيبة، تعلو قبور المدفونين بتلك الوحدات، منها ١٩ تركيبة بقاعة الاثني عشر عمودًا،

---

(١) الحداد، بحوث ودراسات، الكتاب الأول، ص١٥٧ ـ ١٦١، (أشكال ٩٥ ـ ١٠٨).

فضلاً عن شاهد قبر سعدي، و٨ تراكيب بقاعة المحراب، و٣ تراكيب بقاعة الدخلات الثلاث، فضلاً عن شاهد قبر سعدي ـ على حد قول أبو رحاب ـ[1].

أما النقوش الكتابية والزخرفية التي تزدان بها هذه المقبرة، فقد تنوعت تنوعًا كبيرًا، سواء من حيث المواد التي نفذت عليها، أو من حيث الأسلوب الذي نفذت به في الأبواب والأرضيات والجدران والأعمدة، والعقود والأسقف والتوابيت وشواهد القبور، وهو الأمر الذي أضفى على هذه المقبرة ذلك الطابع الفريد، والمتميز معماريًا وفنيًا، والذي جعل من هذه المقبرة قبلة القصاد من جميع أنحاء العالم.

وبالجملة: فهي تعد من أروع وأشهر العمائر الجنائزية في العمارة الإسلامية عامة، وفي المغرب خاصة.

٣ ـ تاج محل بالهند:

يعد تاج محل أجمل العمائر الإسلامية على الإطلاق في القرن ١١هـ ـ ١٧م، ويتجلى فيه سمو الذوق، واتزان الأبعاد، والتناسب بين الأجزاء، والتناسق في الزخارف والألوان، فهو بحق أجمل عمائر الهند، ومن أروع الآثار الإسلامية في الشرق والغرب[2].

ويضيف الريحاوي قائلاً: «يعتبر هذا المبنى الإسلامي المشهور من روائع العمارة الإسلامية؛ حيث تبلغ فنون العمارة وتنظيم الحدائق فيه الذروة، ولا ندري أين يكمن موطن الجمال والجاذبية، ولماذا لا تمل العين من النظر

---

(١) أبو رحاب، **العمائر**، ص٤٠١، ٤٠٥ ـ ٤٢٧، ٤٣٠ ـ ٤٣٣.

(٢) مرزوق، **بين الآثار الإسلامية في العالم**، الإسكندرية (١٩٥٣م)، ص٥٣ ـ ٥٤.

إليـه؟ هـل بسبب رخامـه الأبيـض الناصـع، أو بسبـب عنـاصره المتناسقـة المنسجمة، أو لدقـة النسب القائمة بين أجزائـه أفقيًا ورأسيًا، أو لكل هـذه الصفات مجتمعـة. . . وأعتبره واسطة العقـد في عمائـر الشرق الإسلامي؛ كما هو قصر الحمراء في الغرب الإسلامي، كلاهما قمة ونهاية»[1].

أما النمر، فقـد وصفه بقولـه: «أما تاج محل، فهو الأثر الفني الرائـع الذي خلقه شاه جهان ليكـون أعجوبة الدنيا من بعـده، هو ذلك البناء الذي أعده لتدفن فيه زوجته المحبوبة أرجمند بانو Arjumand Banu. . .»[2].

ويضيف قائلاً: «. . . ذلك وصف عام لهذه التحفة الفنية الرائعة التي لا يوجد لها نظير في العالم، والتي تنطق برقي الذوق والفن، وهندسة البناء في ذلك الزمان؛ ممـا يجعلها مفخرة الهنـد لا يستغني أي سائح أو زائر عن زيارتها، وإرواء نفسه من متعتها، والوقوف أمامها في خشوع وإعجاب بعظمة هذا الملك المسلم، وعظمة الفن في عهده، وعظمة نفسه التي حملت هذا الوفاء النادر لزوجته المحبوبة، وفاءً ترك العالَمَ يتمتع بهذه الدرة العظيمة في عالم الفن والبناء. . .»[3].

وتقول مجلة ثقافة الهند الرسمية في عددها الصادر في مارس ١٩٥٣م أثناء إجراء بعض الترميمـات والتحسينات بتاج محل: إنه «الأثر الذي تفخر به الهند، ويعتبر احدى عجائب الدنيا السبع. . . والتاج مزار لا يسع أي سائح أن يتخلف عن زيارته، ويقع في حديقة فسيحة الأرجاء، تزينها أشجار السرو

(١) الريحاوي، **العمارة في الحضارة الإسلامية**، ص٥٩٢.

(٢) النمر، **تاريخ الإسلام في الهند**، ص٢٥٢.

(٣) النمر، **تاريخ الإسلام في الهند**، ص٢٥٨.

الباسقة، وتكسو أرضها الخضرة اليانعة، وتجري خلالها المياه الرائعة الهادئة، فإذا ما جن الليل، وسقطت أشعة القمر الفضية على القبة اللؤلئية البيضاء، شاهد الرائي أمامه منظرًا يسلب اللب، ويخلب الأبصار»[١].

وليس هناك من شك في أن هذا المبنى يتميز بكثير من النواحي المعمارية الرائعة، وبخاصة أن المبنى قد كسي بالرخام كله؛ مما جعل الشاعر الإنجليزي الشهير روديارد كيبلنج (Rudyard Kipling) يصفه بأنه «قصيدة شعرية من الرخام»[٢] (A Poem in Marble).

ـ الموقع:

يقع تاج محل في الجزء الجنوبي الشرقي من مدينة (أجرا) على بعد حوالي ٢ كم جنوب شرقي قلعة أجرا في منطقة مليئة بالأشجار والمروج الخضراء على الضفة الغربية من نهر جمنا[٣] (Jumna).

ـ المنشئ وتاريخ الإنشاء:

أمر بإنشاء تاج محل الإمبراطور المغولي الهندي شاه جهان (١٠٣٧ ـ ١٠٦٨هـ ـ ١٦٢٨ ـ ١٦٥٧م) تخليدًا لذكرى زوجته المحبوبة أرجمند بانو المعروفة بممتاز محل، والتي توفيت عام ١٠٤٠هـ ـ ١٦٣١م في مدينة برهان بور[٤]، ثم نقلت بعد ستة أشهر ودفنت في قبرها الحالي، وبدأ العمل

---

(١) عن: النمر، **تاريخ الإسلام**، ص٢٥٨ ـ ٢٥٩.

(٢) شافعي، **العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها**، ص١٣٢.

(٣) رجب، **تاريخ وعمارة المزارات والأضرحة الأثرية الإسلامية في الهند**، ص١٨٧.

(٤) ورد في بعض المراجع: أن وفاتها كانت عام (١٠٤١هـ ـ ١٦٣٢م)، الريحاوي، =

في البناء عـام ١٠٤١هـ ـ ١٦٣٢م، وقيل: إن العمل قـد استغرق ٢٢ عامًا، وقـد رمزوا لـذلك بعمل قباب صغيرة فـوق الأبواب، مميزين السنين التـي استغرقها العمل بالمقبرة بقباب بيضاء عددها سبع عشرة قبة، وتوابعها بخمس قباب حمراء[1].

أما النقوش الكتابيـة المسجلة داخل وخارج تاج محل، فتتضمن عدة تواريخ، منها: ١٠٤٥هـ ـ ١٦٣٦م، و١٠٤٦هـ ـ ١٦٣٧م، و١٠٤٨هـ ـ ١٦٣٩م، و١٠٥٧هـ ـ ١٦٤٨م، ويعلق رجب على ذلك فيقول: «وعلى أية حال، فقد يكون الاثنان والعشرون عامًا التي ذكرها المؤرخ الهندي الأكبر آبادي متضمنة إنشاء الضريح والحديقة والملحقات وتزيينها؛ أي: أن البناء الفعلي استغرق ١٥ عامًا، بينمـا أضيفت في هذه الأعوام السبعـة بعض اللمسات الجماليـة للضريح وملحقاته»[2].

ومما له دلالتـه: أن تاريخ الفراغ من البنـاء (وهو ١٠٥٧هـ ـ ١٦٤٨م) قد سجل بصيغـة «. . . تمت بعونه تعالى سنة ١٠٥٧»[3]. ومن الواضح أن هذا التاريخ يتوافق مع الـ ١٧ قبـة البيضاء التي ترمز إلى عـدد السنوات التي استغرقها بناء الضريح من ١٠٤١/ ١٦٣٢م إلى ١٠٥٧هـ ـ ١٦٤٨م.

= **العمارة في الحضارة**، ص٥٩٢ (وهذا غير صحيح؛ لأن تاريخ وفاتها مسجل على قبرها).

(١) النمر، **تاريخ الإسلام في الهند**، ص٢٥٧.

(٢) رجب، **تاريخ وعمارة المزارات**، ص١٨٨، (أشكال ٣٥ ـ ٣٩).

(٣) وردت القراءة عنـد رجب: «تمت بعون الله تعالى سنـة ١٠٥٧هـ» **تاريخ وعمـارة المزارات**، ص١٩٤، (شكل ٣٩).

أما القباب الخمس الحمراء التي ترمز إلى استكمال بقية ملحقات الضريح وتوابعه في الخمس سنوات اللاحقة لعام ١٠٥٧هـ ـ ١٦٤٨م، فلا يوجد بين النقوش الكتابية المنشورة والمعروفة حتى الآن ما يشير إلى ذلك.

وهو أمر له دلالته المهمة؛ إذ يدل على أن تاج محل قد استغرق إنشاؤه نحو ١٧ عامًا، وليس ٢٢ عامًا كما ورد في المصادر، أو ١٥ عامًا كما ورد عند أحمد رجب.

ويضيق بنا المقام أن نتناول بالوصف والتحليل هذه الدرة النفيسة في جبين العمارة الإسلامية عامة، وفي الهند خاصة، فهي تحتاج إلى مجلد أو أكثر، ولذلك حسبنا في هذه العجالة أن نركز على الوصف العام، وأبرز الخصائص المعمارية، والسمات الفنية.

وقد أقيم تاج محل على ضفة نهر جمنا الذي يخترق مدينة أجرا، وفي نهاية حديقة واسعة أحسن تخطيطها وتنظيمها لتتقدم المبنى الرئيسي.

ويعزو البعض إقامة التربة على ضفة النهر بدلاً من وضعها في مركز الحديقة؛ كما هو الحال في الأضرحة الأخرى، إلى أن شاه جهان كان قد خطط لإقامة تربة له على الجانب الآخر من النهر؛ حيث تبدأ حديقة أخرى مماثلة للأولى، وبذلك تصبح التربتان في مركز حديقة واحدة يتوسطها النهر، بينما يصل جسر بين البناءين، وكان من المقرر أن تبنى التربة الثانية بالحجارة السوداء، على عكس تربة زوجته البيضاء؛ لإحداث نوع من التضاد اللوني بين البناءين (وبضدها تتميز الأشياء)، أو لتعبر عن حزنه الأبدي.

ومهما يكن من أمر، فإن عدم إقامة مبنى التربة الحالية وسط الحديقة لم ينقص القيمة التخطيطية للمكان بل، زاده أهمية وقوع التربة بعيدًا في خط

الأفق، يتأملها القادم من الباب المقابل لها من الجنوب شيئاً فشيئاً عبر المياه والخضرة[1].

وهذه الحديقة تؤدي إليها بوابة ضخمة في الجهة الجنوبية، ومما يلفت النظر: أنه توجد خارج هذه البوابة من الجانبين بيوت العمال الذين اشتركوا في بناء تاج محل[2].

أما الحديقة التي تلي بوابة الدخول الرئيسية، فعبارة عن مساحة مربعة الشكل، يبلغ طول ضلعها ٣٠٧م، يقسمها محوران متعامدان من قنوات المياه والممرات يتقاطعان عند بركة مربعة طول ضلعها ١٦م، وتحيط بها وتتعامد عليها مجموعة من البرك (البحيرات) الصغيرة والكبيرة التي تنتشر فيها فوارات يفور منها الماء، ويفصل فيما بين هذه البرك مماشٍ أو ممرات مبلطة بالرخام الأبيض، وقد نتج عن ذلك تقسيم الحديقة إلى أربعة أقسام مربعة متساوية تقريباً (جهار باغ) بينها مماش أو ممرات مبلطة بالحجر، وقد وزعت بأشجار ونباتات الزينة المتنوعة على أرضية من الحشائش المنسقة الجميلة المنظر[3] (لوحة ٤٨٣).

ولا غرو في ذلك، فإن فن الحدائق وهندسة البيئة قد بلغ في الهند خلال العصر المغولي الهندي الغاية.

---

(١) الريحاوي، **العمارة**، ص٥٩٢ ـ ٥٩٣.

(٢) عن الدراسة الوصفية لبيوت العمال انظر: رجب، **تاريخ وعمارة المزارات**، ص٢١٨ ـ ٢٢٠، (لوحة ١٠٥).

(٣) الريحاوي، **العمارة**، ص٥٩٢، (شكل ٤٤٣)؛ رجب، **تاريخ وعمارة المزارات**، ص١٩٤ ـ ١٩٥.

كذلك تحتوي هـذه الحديقة على بيتين للنقرخانه (وهي المعروفة في مصر بالطبلخاناة)، أحدهما في الجهة الشرقيـة، والآخر في الجهة الغربية، وهذه الأخيرة هي المستخدمة حاليًا كمتحف يعرف بمتحف تاج محل، ويضم آثارًا متنوعة من عصر شاه جهان[1].

أما التربة، فتقع بالجهة الشمالية من الحديقة على محور البوابة الرئيسية (الجنوبية)، وقد أقيمت فوق دكة مربعة، طول ضلعها حوالي ١٠٠م، وارتفاعها ٦م، ويوجـد بأركان هـذه الدكة أربع مآذن، بواقـع مئذنـة بكل ركـن، يبلغ ارتفاعها ٤٠م، وتتكـون كل مئذنـة من قاعدة (كرسي المئذنـة) مثمنة ترتفع بارتفاع الدكة (أي: ٦م)، ثم ثلاثـة طوابق أسطوانيـة مخروطية، يفصل بين كل منها شرفة رخامية بارزة محمولة على كوابيل، وتنتهي كل مئذنة بالشاذروان (وهو يشبه الجواسق التي تعلو نهاية المآذن في العمارة المصرية الإسلامية).

أمـا واجهة الدكة، فقـد تشكلت من سلسلة من الدخـلات المتجاورة المعقودة بعقود ثلاثية مفصصة (لوحة ٤٨٤).

هذا، ويتوسط سطح الدكة التربة (شكلا ٣٥٤، ٤٠١، لوحات ١٦٧، ٤٨٣ ـ ٤٨٤)، وهي عبارة عن مساحـة مربعـة طول ضلعهـا ٦٠م، إلا أنها تحولت إلى مثمن غير منتظم عن طريق شطف زوايا المربع، وهو الأمر الذي نتج عنه أربعة أضلاع قصيرة بالأركان، وأربعـة أضلاع طويلة فيما بينها[2]،

---

(١) رجب، تاريخ وعمارة المزارات، ص١٨٨، ١٩٤ حاشية ١.

(٢) Hambly ,G, Delhi, Agra and Fatehpur, cites of Mughul India, London (1977), P. 93.

ولهذه التربة أربـع واجهات متماثلة تمامًا؛ إذ يغلب عليها التقسيم الثلاثي، فكل واجهة منها عبارة عن ثلاثة أقسام، أوسطها أوسعها وأهمها؛ إذ تشغله دخلة عميقة معقودة بالعقـد المدبب الفارسي، ويتوسط صـدرها من أسفل فتحة باب الدخول، ويغلق عليها حجاب من خشب الخرط، ومن أعلى فتحة نافذة معقودة بذات العقد، ويغلق عليها ـ أيضًا ـ حجاب من خشب الخرط، ويشغل جانبي هذه النافـذة وأعلاها حطات مقرنصة متجـاورة ومتصاعـدة، تشكل في النهاية هيئة طاقية الدخلة.

وإذا كانت هـذه الواجهات الأربـع تتفق فيمـا بينها من حيث التصميم العام، والتفاصيل المعمارية والفنية، إلا أنها تختلف فقط من حيث مضمون النقوش الكتابية المنفذة بها، سواء حول عقد الدخلة الوسطى، أو حول فتحة باب الدخول بصدر كل دخلة.

فبينما نقشت سورة يسٓ كاملة على الواجهات الأربع، بدءًا من الواجهة الرئيسية، وهي الواجهة الجنوبية، مرورًا بالواجهة الغربية، ثم الشمالية، وانتهاءً بالواجهة الشرقيـة، وذلك حول عقد الدخلة الوسطى، وهـذا يعني: أن كل دخلة قد نقشت بها بعض الآيات من سورة يسٓ؛ أما النقوش القرآنية المنفذة حول فتحات الأبواب بصدر كل دخلة، فقد اختصت كل منها بآيات قرآنية من سور مختلفة، وهي: سورة التكوير بالواجهة الجنوبية، وسورة الانفطار بالواجهة الغربية، وسورة الانشقاق بالواجهة الشمالية، وسورة البينة بالواجهة الشرقية.

هذا، وتؤدي فتحـة كل باب إلى دركاة بصـدرها باب يتوصل منه إلى القبة المركزية التي تعلو التربة، ويوجد على جانبي الدركاة بابان، بواقع باب بكل جانب، يفضي إلى دهليز يتوصل منه إلى إحدى الحجرات الأربع بزوايا

المبنى، كذلك يتوصل إلى هذه الحجرات الأربع من خلال فتحات الأبواب بصدر الدخلتين الجانبيتين بكل واجهة من الواجهات الأربع، وهذه الدخلات تشبه الدخلة الوسطى، ولكن بمقياس أصغر على مستويين؛ إذ يعلو كل دخلة دخلة ثانية مماثلة لها[1].

أما عن تخطيط التربة من الداخل، فهي عبارة عن مساحة مثمنة، تتوسط أرضيتها مقصورة رخامية تعلو حجرة الدفن التي تضم بأرضيتها تابوتين، أحدهما لممتاز محل، والآخر لشاه جهان، وتشتمل هذه المساحة على ثمانية أبواب، أربعة منها هي أبواب الدخول من الواجهات الأربع، والأربعة الأخرى تؤدي إلى الحجرات الأربع بزوايا المبنى، وتتصل هذه الحجرات بأبواب الدخول من جهة، وبالقبة المركزية من جهة أخرى بشبكة من الممرات أو الدهاليز المتماثلة تتحول إلى جسور في الطابق العلوي.

ويوجد سُلَّمان للصعود لأعلى، وذلك في الدهليزين المتفرعين من بابي الدخول بالدخلتين الجانبيتين بالواجهة الرئيسية، وهي الواجهة الجنوبية، بواقع سلم بكل جانب[2].

ويعلو المساحة الوسطى قبة ضخمة مرتفعة تتبع طراز القباب البصلية السائد في العمارة الإسلامية بالهند، وهي قبة ملساء من الرخام الأبيض المصقول، ولكنها تنتهي عند قمتها (الصنجة المفتاحية) بحلية زخرفية مضلعة

---

(١) لمزيد من التفاصيل عن الدراسة الوصفية، انظر: رجب، **تاريخ وعمارة المزارات**، ص١٨٨ ـ ٢٠٦.

(٢) الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٥٩٥؛ رجب، **تاريخ وعمارة المزارات**، ص٢٠٦ ـ ٢١٤.

أشبه بالكأس المقلوب الذي ترتفع قبضته كالرمح فوق القباب والشاذروانات في العمارة الهندية الإسلامية، وتعرف في الاصطلاح المحلي هناك باسم: (AMALAKA)[١].

ومما له دلالته في هذا الصدد: أن هذه القبة لا نراها من الداخل؛ حيث يوجد فراغ كبير بينها وبين القبة التي نراها من الداخل؛ أي: أنها تنتمي إلى ذلك الطراز من القباب المزدوجة التي ساد وانتشر في قباب المشرق الإسلامي بدرجة كبيرة.

وقد انتظمت حول هذه القبة المركزية أربعة شاذروانات كبيرة متماثلة تعلو الحجرات الأربع بزوايا المبنى[٢].

كذلك يزدان تاج محل بالعديد من النقوش الزخرفية والكتابية المتنوعة التي تنتقل فيها العين من حسن إلى أحسن، فمنها: الزخارف النباتية والهندسية المحفورة في الرخام، أو الملبسة بالرخام الأحمر والأسود على أرضية مرمرية بيضاء، أو ملبسة بالرخام الأبيض على الحجر الأحمر، أو ملبسة بالأحجار الكريمة والنفيسة، أو زخارف مفرغة، سواء كانت بالأرضيات والوزرات، وفتحات الأبواب وحول الدخلات، وكوشات العقود وتوشيحاتها،

---

(١) الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٥٦١.

(٢) الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٥٩٦؛ رجب، **تاريخ وعمارة المزارات**، ص٢١٤؛

Nath, R, Colour Decoration in Mughal Architecture, Bombay, (1970), pp. 33 - 41, pls,35 - 39 , Hambly , Delhi Agra, pp. 93 - 104, pls 70 - 72 , 74.

والمقصورة، وكل من تابوتي ممتاز محل وشاه جهان، ومن بين هذه الزخارف: الأوراق النباتية والزهور والورود والفاظات (المزهريات)، وأشكال معينات ودوائر ونجوم، وأشكال دالية أو زجزاجية، والشرفات الثلاثية والبخاريات والمقرنصات.

أما النقوش الكتابية، فلا تقل هي الأخرى روعة وإبداعًا، سواء بخارج المبنى، أو داخله، أو في حجرة الدفن بكل من تابوتي ممتاز محل، وشاه جهان، وغالبيتها آيات قرآنية شريفة من سورة يس، وسورة التكوير، وسورة الانفطار، وسورة البينة، وسورة التين، وسورة الانشقاق، وسورة الملك، وسورة الفتح، وسورة الزمر، وسورة الإنسان؛ فضلاً عن النقوش الكتابية بكل من تابوتي ممتاز محل وشاه جهان، وتوقيع الخطاط وهو أبو القاسم الشيرازي بن عبد الحق الملقب بأمانت خان[1].

وهكذا كان وراء إنشاء هذا الصرح المعماري والفني الخالد قصة لُحمتها الإخلاص، وسداها الوفاء، وخلاصتها أعجوبة من عجائب البنيان، ورمزًا للحب النادر الذي لا تمحوه السنون على مر الدهور وكر الأعوام وتعاقب القرون.

* * *

(١) رجب، **تاريخ وعمارة المزارات**، ص١٩٨ ـ ١٩٩، ٢٠٢ ـ ٢٠٥، ٢٠٧ ـ ٢٠٨، ٢١١ ـ ٢١٢.



الفَصْلُ الرَّابِعُ

من العمائر المدنية

المبحث الأول

العمائر والمنشآت الاجتماعية

١ ـ سبيل السلطان الأشرف قايتباي بالصليبة بالقاهرة: (٨٨٤هـ ـ ١٤٧٩م).

أمر بإنشاء هذا السبيل السلطان الملك أبو النصر الأشرف قايتباي الجركسي المحمودي في منطقة كانت تعرف قديمًا بسويقة منعم، ويقع حاليًا بشارع الصليبة قريبًا من ميدان صلاح الدين (ميدان الرميلة) غرب القلعة بحي الخليفة القاهرة. وتم إنشاء هذا السبيل عام ٨٨٤هـ ـ ١٤٧٩م.

وقد جمع المعمار السبيل والكتَّاب في كتلة معمارية واحدة، وشغل السبيل ركن المبنى الشمالي بارتفاع طابقين، ويعلوه الكتاب.

وللمبنى واجهتان رئيسيتان: الواجهة الشمالية الغربية، والشمالية الشرقية. وقد تم تأكيد المدخل الرئيسي بالواجهة الشمالية الغربية عن طريق قوصرة عميقة بارتفاع طابقين، استعملت فيها عناصر التشكيل الزخرفي واللوني التي شاعت في العصر المملوكي الجركسي. ويتوج القوصرة عقد مدائني، شغلت ريشتاه بحنيتين معقودتين بعقد مدبب، وخوذة العقد مشغولة

بزخارف مورقـة بنظام المشهر، وترتكز على أرجل مروحيـة تتوسطها نافذة معقودة، ويتوسط الدخلة باب الدخول، تحيط به مسطبتان مشغولتان بنظام الأبلق، يعلوهما إزار كتابي باسم المنشئ. ويعلو الباب عتب مستقيم، تعلوه مناطق مستطيلة مزخرفة وخالية من النقوش، يتوسطها نافذة مستطيلة صغيرة يعلوها إطار كتابـي يتوسطه رنك السلطان (خرطوش أو درع). يعلوه نافـذة في دخلة متوجـه بمقرنصات مرتكـزة على عموديـن مثمنين، وعلى جانبـي المقرنصات رنكـان كتابيـان باسم السلطان. ويحـدد المدخل جفت لاعب بميمات، وقد شغلت كوشتا العقد بزخارف نباتية متشابكة، ورنك السلطان، ويحيط بالمدخل ثلاث نوافذ مستطيلة على كل جانب تعلو بعضها البعض.

وعـن يسـار كتلة المدخل يوجـد أحـد شباكـي التسبيل، وهو شبـاك بمصبعات، يعلوه عتب، ثم نفيس، فعقد عاتق يعلوه منطقة مربعة يتوسطها قمرية مدورة، وعلى جانبيها مستطيلان يتوسط كلاً منها رنك مشغول بزخارف نباتية متشابكة، وزخارف هندسيـة، ويحدد كل العناصر حول النافذة جفت لاعب. ويعلو الشباك شرفة خشبية بعقدين كبيرين، يحيطهما عقدان صغيران، ويعلو الشرفة رفرف خشبي.

أما الواجهة الشماليـة الشرقية، فتحتوي على نافذة للتسبيل في الركن الشمالي، يليه نوافذ الغرفة التي تلي السبيل، وهي عبارة عن نافذتين كبيرتين، يعلوهمـا إزار من زخارف نباتيـة متشابكة، ثم يعلو كلاً منهمـا ثلاث نوافذ مستطيلة، أسفلها ثلاثـة نوافذ مربعة. تعلو الثلاث نوافذ الأولى ثلاث نوافذ مستطيلة أخـرى أصغر. ويعلو الواجهة شـرف خشبيـة بعقود يعلوها رفرف خشبي.

يلي المدخل دركاة مستطيلة بسقف خشبي، بهـا بابان: الأيمن يؤدي إلى حجـرة، أما الأيسر، فيؤدي إلى ممر منكسر فيـه سلم صاعد يؤدي إلى السبيل. وهو عبارة عن حجرة مربعة، بها نافذتان للتسبيل بالضلعين الشمالي الغربي والشمالي الشرقي، وبالطرف الجنوبـي الغربي باب الدخول، تعلوه منطقة مستطيلة مكتوب بـداخلها بخط الثلث المصري: «أبو النصر قايتبـاي أعز الله أنصاره بمحمد وآله».

عـن يمين البـاب الشاذروان، ويحيط بـه عمودان رخـاميان مثمنـان، ويتوجهما حطات من المقرنصات.

وسقف السبيل خشبـي من براطيم تحصر بينها مربوعات ومستطيلات مجلدة بالذهب، ومزخرفـة بالألوان، والسقف مرتكز على حنايا ركنية على هيئة الورقة النباتية الثلاثية.

وللمبنى مدخل ثانوي بالجهة الجنوبيـة الغربية بحارة المنصور، وهو عبارة عن باب خشبي صغير يعلوه جسر خشبي تعلوه مشربية خشبية.

ويضم المبنى إلى جانب السبيل والكتاب جزءًا سكنيًا.

وقد استعملت الأحجار في بناء الحوائط الحاملة الداخلية والخارجية، وبني الصهريج أسفل الأرض بالآجر والمونة المانعة لنفاذ المياه، مع بياض داخلي من الخافقي، واستعمل الخشب في الأسقف بكل المبنى. وقد ربطت الواجهتان الرئيسيتان بتشكيل زخرفي متنوع في إطار من الوحدة، وأكد هذا الربط استمرار الشرفة الخشبيـة للكتاب التي تعلو الواجهتين، وشغل الركن الشمـالي بعمود مخلق. وقـد ظهرت بوضوح عنـاصر المبنـى في التشكيل

الخارجي سواء السبيل، أو الكتاب، أو الغرف[1].

٢ ـ سبيل السلطان الأشرف قايتباي بالقدس الشريف: (٨٨٧هـ ـ ١٤٨٢م).

كان تعمير الأسبلة في القدس الشريف جزءًا متممًا لسياسة عمرانية نشطة هدفها الرئيسي تأمين المياه في تلك المدينة، وبالتالي ضمان توفير المياه الصالحة للشرب والاحتياجات الأخرى المختلفة التي لايستغني عنها أهل المدينة.

ولكي ندرك مدى أهمية تلك السياسة ينبغي أن نجتلي أولاً: أثر العوامل الجغرافية من هذه الناحية؛ فإن قلة المياه هي المشكلة المزمنة التي تعاني منها القدس، وتشكو منذ أقدم العصور، ويرجع ذلك إلى ظروف البيئة الجغرافية وما يرتبط بها من عوامل طوبوغرافية وجيومورفولوجية من جهة، وعوامل جيولوجية بنيوية وبنائية من جهة ثانية.

وأول ما ينبغي أن نلاحظه: موقع القدس الذي يشغل منطقة صخرية جبلية متضرسة، لا يشقها نهر، ولا تطل على بحر، وإنما تحيط بها الجبال والمرتفعات، وتلتف حولها الأودية من الشرق والشمال والجنوب، وهو الأمر الذي كان له أثره الكبير في تحديد أنماط مصادر المياه بالقدس؛ إذ شكلت هذه المرتفعات أحواضًا لتغذية عدد كبير من المجاري المائية بالمياه

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ص٢٥٦ ـ ٢٥٩؛ ولمزيد من التفاصيل انظر: نويصر، **مجموعة سبل السلطان قايتباي بالقاهرة**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة (١٩٧٠م)، ص١٠١ ـ ١٣٢.

على مدار السنة، وتنحدر قنواتها في الجانبين نحو بطون الأودية والمنخفضات الحوضية، كذلك فإن صخـور القدس من النوع الكلسي الرملي التي تختلط أحياناً بصخور الصوان الصلدة، ومن ثم كانت تلك التكوينات صالحة وملائمة لحفر الأحواض والبرك وغيرها لحفظ المياه[١].

وعلى ذلك، فإن القدس كانت تعتمد بصفة رئيسية على مياه الأمطار، والمياه الجوفية، وبالتالي فإن عدم سقوط الأمطار كان يترتب عليه الكثير من الأزمات والشدائد؛ كمـا يستدل من الإشـارات الكثيرة الواردة في المصادر التاريخية المختلفة[٢].

---

(١) خضر، عبد العليم عبد الرحمن، **التطور العمراني لمدينة القدس**، دراسة في جغرافية المـدن، عكاظ للنشر والتوزيع، (١٩٨١م)، ص٩٣ ـ ٩٥؛ عبد السلام، عادل، **المياه في فلسطين**، ضمن أبحاث الموسوعـة الفلسطينية القسم الثاني (الدراسات الخاصة)، المجلد الأول (الدراسات الجغرافية) هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق، بيروت (١٩٩٠م)، ص٢٠٥ ـ ٢٠٧، ٢٢٦ ـ ٢٢٧؛ وأيضًا: (مادة: القدس) ضمن الموسوعة الفلسطينية، دمشق (١٩٨٤م)، ص٥١٦؛ والقدس ضمن موسوعة **المدن** الفلسطينية، دمشق (١٩٩٠م)، ص٥٩٦ ـ ٥٩٧، ٥٩٩.

(٢) عن بعض هذه الإشارات انظر: علي، علي السيد، **وثائق الحرم القدسي الشريف مصدر لـدراسة بعض جوانب التاريخ الاجتمـاعي للقـدس في العهدين الأيوبي والمملوكي**، مجلة الدرعيـة، السنـة ٢، العـددان (٦ ـ ٧)، الرياض (١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م)، ص٣٩٤؛ **القدس في العصر المملوكي**، القاهرة (١٩٨٦م)، ص٢٤١؛ عاشور، سعيد عبـد الفتـاح، **بعض أضواء جديـدة على مدينـة القدس في عصر سلاطين المماليك**، ضمن أعمـال المؤتمر الـدولي الثالث لتاريخ بـلاد الشام (فلسطين)، المجلد الأول، القدس، عمان (١٩٨٣م)، ص١٠٤ ـ ١٠٥.

ومن هنا، فإن السياسة العمرانيـة النشطة، التي سبقت الإشارة إليها، كانت هدفًا استراتيجيًا وحيويًا تبنته الدول الإسلامية المتعاقبة فيها؛ كما يستدل من الإشارات التاريخية، فضلاً عن الآثار الباقية[1].

ويقدر عدد الأسبلة الباقية بالقدس بنحو ٢٨ سبيلاً، منها خمسة أيوبية، وسبعة مملوكية، وأربعة عشر عثمانية، والاثنان الباقيان تاريخهما غير محدد، وإن كان من المرجح أنهما من العصر المملوكي، ومن هذه السبل أحد عشر سبيلاً في ساحة الحـرم الشريف، وخمسة عشر سبيلاً داخل البلدة القديمة، وسبيلان خارجها[2].

ويعد سبيل السلطان قايتباي أشهر أسبلة القدس وأجملها وأهمها، بل

---

(١) الحنبلي، أبو اليمن القاضي مجير الـدين، (ت٩٢٨هـ ـ ١٥٢١م)؛ **الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل**، ج٢، عمـان (١٩٧٣م)، ص٩٤، ٩٩، ٢٨٤ ـ ٢٨٥، ٢٨٧، ٣٢٣، ٣٣٠؛ أبو علية، عبد الفتاح، وآخرون، **تاريخ مدينة القدس**، عمان (١٩٨٤م)، ص٦٣، ٦٥ ـ ٦٦؛ الخطيب، روحي، **المماليك في القدس حمايتهم ورعـايتهم لـه وحضارتهم فيه**، مجلة القـدس الشريف، العـدد (٨)، (ربيع أول ١٤٠٦هـ ـ تشرين الثاني ١٩٨٥م)، ص٧٩ ـ ٨٠، زكار سهيل، **فلسطين في عهد المماليك**، ضمن الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني (الدراسات الخاصة) المجلد الثاني (الدراسات التاريخية) دمشق، بيروت (١٩٩٠م)، ص٦٠١ ـ ٦٠٣؛ العارف، عارف باشا، **تاريخ القدس**، ط٣، القاهرة (١٩٩٩م)، ص١٧٧ ـ ١٧٩؛ العسلي، **مـن آثارنا فـي بيت المقـدس**، ص٢٢١ ـ ٢٥٥؛ علي، **وثائق الحـرم القدسي**، ص٣٩٥، عاشور، **بعض أضـواء**، ص١٠٤ ـ ١٠٦؛ عبد الدايم، **بيت المقدس في العصر الأيوبي**، ص١٩٦ ـ ١٩٧.

(٢) العسلي، من آثارنا، ص٢٢١.

ويعد من أروع النماذج الباقية للأسبلة في العمارة الإسلامية عامة[1].

ـ الموقع:

يقع سبيل قايتباي في الساحة الكائنة بين باب السلسلة وباب القطانين، وعلى بعد ٥٠م٢ من جدار الحـرم الغربي، بين درج صحن الصخرة الغربي الأوسط، والمدرسة العثمانية (دار الفتياني)، وهذا يعني: أنه يقع في منتصف الطريق المؤدية إلى قبة الصخرة والمسجد الأقصى تقريبًا[2].

ـ المنشئ:

أمر بإنشاء هذا السبيل في بادئ الأمر السلطان الأشرف إينال (٨٥٧ ـ ٨٦٥هـ ـ ١٤٥٣ ـ ١٤٦١م)، ولم يلبث أن هدم، فأمر بعمارته السلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢ ـ ٩٠١هـ ـ ١٤٦٧ ـ ١٤٩٥م) في شوال ٨٨٧هـ ـ ١٤٨٢م، وقد أشار مجير الدين إلى هذه العمارة بقوله: «ومن جملة ما عمره السلطان (أي: قايتبـاي) حين عمـارة المدرسة (أي: المدرسة الأشرفيـة بالقـدس) السبيل المقابل لها بداخل المسجد فوق البئر المقابل لدرج الصخرة الغربي، وكان

---

(١) اعتمدنا في هذه الدراسة على الـدراسات التالية: العسلي، **من آثارنا**، ص٢٤٨ ـ ٢٥٥؛ ناصر، جـلال أسعد، **عمائـر السلطان قايتباي في بيت المقدس**، رسالـة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة (١٩٧٤م)، ص١٣٢ ـ ١٣٨؛ نجيب، **دراسة جديدة على سبيل السلطان إينال المندثر والسبيل الحالي للسلطان قايتباي بالحرم الشريف بالقدس**، ص٧ ـ ٥٩. (وهذا الأخير أهم هذه الدراسات وأكثرها تفصيلاً وتحليلاً).

Kessler, C, The Fountaine Of Sultan Qaytbay, PP. 213 _ 257.

(٢) العسلي، **من آثارنا**، ص٢٤٨، ناصر، **عمائر**، ص١٢٦ ـ ١٢٧.

قديمًا على البئر المذكورة قبة مبنية بالأحجار كغيره من الآبار الموجودة بالمسجد، فأزيلت تلك القبة، وبنى السبيل المستجد، وفرش أرضه بالرخام، وصار في هيئة لطيفة»[1].

وفي عام ١٣٠٠هـ ـ ١٨٨٢م جدده السلطان العثماني عبد الحميد الثاني (١٢٩٣ ـ ١٣٢٧هـ ـ ١٨٧٦ ـ ١٩٠٩م)، وقد نقش على واجهات السبيل الأربع نقش كتابي يسجل هذه المراحل الثلاث لعمارة وتجديد السبيل بصيغة: «بسم الله الرحمن الرحيم ﴿إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا ۝٥ عَيْنًا يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ ٱللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيرًا ۝٦ يُوفُونَ بِٱلنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُۥ مُسْتَطِيرًا ۝٧ وَيُطْعِمُونَ ٱلطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِۦ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا ۝٨ إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ ٱللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَآءً وَلَا شُكُورًا﴾ [الإنسان: ٥ ـ ٩]، أنشأ هذا السبيل المبارك مولانا الملك الأشرف إينال، ثم جدده سلطان الإسلام والمسلمين، قامع الكفرة والمشركين، ناشر العدل في العالمين، السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي ـ أعز الله أنصاره ـ في شهر شوال المبارك سنة سبع وثمانين وثمان مئة، ثم جدده الخليفة الأعظم، والسلطان المفخم السلطان الغازي عبد الحميد خان ابن السلطان الغازي عبد المجيد خان من آل عثمان ـ أعز الله ملكه ـ في شهر رجب الفرد سنة ثلاث مئة وألف»[2].

ونحن نتفق مع ما انتهت إليه الدراسات السابقة من أن هذا النقش ليس

---

(١) الحنبلي، **الأنس الجليل**، (٢/ ٣٣٠).

(٢) العسلي، من آثارنا، ص٢٥٢ ـ ٢٥٣؛ ناصر، **عمائر السلطان قايتباي**، ص١٧٦ ـ ١٧٧.

Berchem, v., Corpus inscriptionum Arabicarum (Syria sud), Jerusalem Haram, Le Caire, (1922), P. 161.

هو النقش الأصلي، وإنما يرجع إلى عام ١٣٠٠هـ ـ ١٨٨٢م؛ حيث كتب نقش جديد يشير إلى المراحل الثلاث لعمارة وتجديد السبيل، وهو ما يؤيده طراز الخط، وإلصاق الحروف بعضها ببعض بالواجهة الشرقية، ولكن مع الاحتفاظ بمجمل صيغة النقش الأصلي وتاريخ الإنشاء الأصلي(١).

ـ الدراسة الوصفية والتحليلية(٢):

يقوم هذا السبيل على مسطبة مكشوفة يبلغ ارتفاعها حوالي ١م، وهي تمتد إلى الجنوب من السبيل، ومبنية بالحجر النحيت، ومفروشة أرضيتها بالبلاط الأبيض، وهي عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل، طولها من الجهة الشرقية ١٦,٥م، أما من الجهة الغربية، فيبلغ طولها ١٢,٥م، أما عرضها، فيبلغ نفس المساحة مع إضافة المساحة التي يشغلها السبيل من المسطبة، وتحتوي هذه المسطبة على محراب عار من الزخرفة، ويصعد إلى هذه المسطبة عن طريق درجتي سلم من الجهة الشمالية، ودرجة واحدة من الجهة الشرقية والغربية.

أما السبيل، فقد بني بالحجر الفص النحيت المشهر، ويبلغ ارتفاعه الكلي نحو ١٣,٢٨م، وهو يتكون من طابقين: الأول محفور في جوف الأرض، وهو بئر لتخزين مياه الأمطار، وتعلو هذا البئر خرزة، والطابق الثاني

---

(١) العسلي، **من آثارنا**، ص٢٥٣؛ ناصر، **عمائر السلطان قايتباي**، ص١٢٩، ١٧٥.

(٢) لمزيد من التفاصيل عن الدراسة الوصفية والتحليلية انظر: العسلي، **من آثارنا**، ص٢٤٨ ـ ٢٥٥؛ ناصر، **عمائر السلطان قايتباي**، ص١٣٢ ـ ١٣٨؛ نجيب، **دراسة جديدة**، ص٧ ـ ٤٥؛

Kessler, C, The Fountaine Of Sultan Qaytbay, PP. 213 - 257.

فـوق سطح الأرض وهـو حجـرة التسبيل (حـانوت السبيل وتعـرف أحيـاناً بالمزملة)، ويبلغ ارتفاعها ٧,٦٥م، وهي عبارة عن مساحة أقرب إلى المربع ٤,٨٣ × ٤,٦٥م[٢]، فتحت في أضلاعها الثلاثة الجنوبية والشمالية والغربية ثلاثة شبابيك؛ بواقـع شباك بكل ضلـع، أما الضلع الرابـع، وهو الشرقي، فقد فتح فيه باب الدخول، وهو الآخر متوج بعقد (بعتب) مستقيم ذي صنجات مزررة تزريرًا مركبًا، وهـذه الشبابيك متماثلة؛ إذ يبلـغ ارتفاع كل منها ٣م، واتساعه ٢م[٢]، وهي شبابيك مستطيلة، تغشيها مصبعـات حديدية من أرماح ومخرزات، ويتقدم كل شباك منها مسقاة حجرية لوضع أواني الشرب، وترتكز هذه المسقاة على كوابيل حجرية مروحية بارزة (طي على طي)، ويصعد إلى هذه المسقاه من خلال سلم حجري من أربع درجات، باستثناء المسقاة التي تتقدم الشباك الشمـالي، فيصعـد إليها من سلم بدرجـة واحدة مرتكزة على المسطبة المشار إليها سابقًا.

ويعلو فتحات الشبابيك عقود مستقيمة (أعتاب مستقيمة) من صنجات مزررة تزريرًا مركبًا، ويحددها، بل ويحدد هيئة واجهات السبيل جفت لاعب ذو ميمـات مستـديرة، ويلي ذلك أسفل نواحي منطقـة انتقـال القبـة النقش الكتابي الذي يؤرخ لعمارة وتجديد المراحل الثلاث للسبيل، والذي سبقت الإشارة إليه، وهو على هيئة شريط مستعرض، يبـدأ في الواجهة الجنوبية، وينتهي بالواجهة الشرقية، ويحدد هيئة هـذا النقش الكتابي جفت لاعب ذو ميمات مستديرة.

ويوجد بنواصي الواجهات الأربع أربعة أعمدة (أساطين) مخلقة تأخذ قطاع ثلاثة أرباع الدائرة، وتبدأ على ارتفاع ٣٠سم من بداية شبابيك التسبيل،

وهذه الأعمدة ذات قواعد ناقوسية، وتيجان مقرنصة؛ إذ يتوج كلاً منها تاج من ثلاث حطات من المقرنصات ذات العقود المدببة، أما أبدان الأعمدة، فقد زينت صنجها بدالات مشهرة اللون.

هذا، ويعلو حجرة التسبيل قبة حجرية ذات قطاع مدبب ذو مركزين به بعض الامتداد، ومنطقة انتقال هذه القبة عبارة عن أربعة مثلثات مقلوبة (سراويل) في الأركان، بواقع مثلث بكل ركن، شغل داخله بسبع حطات من المقرنصات ذات العقود المدببة، المزين كل منها بشكل محاري، وتحصر هذه المثلثات المقرنصة فيما بينها (أي: في أواسط منطقة الانتقال) أربع قمريات مطاولة، بواقع قمرية بكل ضلع، ويبلغ ارتفاع منطقة الانتقال ٢,١٨م، أما نواصي منطقة الانتقال، فهي عبارة عن أشكال هرمية ناتئة (بارزة) تحصر فيما بينها أشكال مثلثات مقلوبة، وقد قامت منطقة الانتقال بتحويل المربع السفلي للقبة إلى منطقة ذات اثني عشر ضلعًا، ويلي ذلك رقبة القبة المستديرة التي زينت بالزخارف النباتية الدقيقة، أما القبة، فيبلغ ارتفاعها ٣,٤٥م، وقطرها من الداخل ٢,٩م^{٢}، وقوام زخرفتها زخارف نباتية مجردة (الأرابيسك أو التوريق) عبارة عن مراوح نخيلية، وأنصاف المراوح النخيلية، وتفريعات نباتية دائرية، وقد وضحت التفاصيل الداخلية لهذه وتلك لتكتسب دقة وحيوية، وقد نفذت هذه الزخارف بحفر ما حولها لتبرز هي[١].

وينطلق من الصنجة المفتاحية للقبة قائم ذو ثلاثة انتفاخات (تفاحية وكمثرية)، يتوسط أعلاه الهلال، وهو يتجه من الشرق إلى الغرب، وليس

---

(١) نجيب، دراسة، ص٢١ ـ ٢٢، ٣٧ ـ ٣٩.

من الشمال إلى الجنوب كغيره من الأهله في الحرم القدسي[١].

هذا، وقد أثبتت (كسلر) في دراستها المهمة عن السبيل: أن محور القبة والرقبة ليس في وسط الطابق السفلي تمامًا، وإنما هو منحرف قليلاً إلى جهة الغرب[٢].

والحق أن سبيل قايتباي بالقدس الشريف يعيد إلى الأذهان صورة القباب الجنائزية القاهرية، برغم اختلاف الوظيفة والغرض، في أواخر عصر المماليك الجراكسة[٣]، أو كما يقال: طراز مصري غرس في أرض شامية[٤].

ومع ذلك، فهناك صبغة محلية فرضتها التقاليد المعمارية المحلية الموروثة في القدس الشريف، ومن ثَمَّ خرج هذا السبيل على تلك الصورة الفريدة بين الأسبلة في العمارة الإسلامية عامة، وفي القدس الشريف خاصة.

---

(١) العسلي، من آثارنا، ص٢٥٠.

(٢) Kessler, The Fountaine, P. 250.

(٣) من أوائل العلماء الذين تنبهوا إلى ذلك: مارجليوث، وديفونشير، ثم العلماء والباحثون المشار إليهم في الهوامش السابقة، وغيرهم مما لم نشر إليه لضيق المقام.

Margoliouth, s., Cairo, Jerusalem, Damascus, London (1907), P. 222., Devonshire, R.L., Some Cairo Mosques and their Founders, London (1921), P. 97.

(٤) الحداد، **القدس وأندر الآثار الإسلامية**، مجلة الهلال، عدد فبراير، (١٩٩٦م)، ص١٠٣ ـ ١٠٧.

٣ ـ سبيل عبد الرحمن كتخدا بشارع المعز لدين الله (بين القصرين): ١١٥٧هـ ـ ١٧٤٤م بالقاهرة (شكل ١٨٠، لوحة ٨١).

يقع هذا السبيل في موقع اختير بعناية عند تلاقي شارعين، أحدهما: قصبة القاهرة؛ حيث النشاط التجاري المتميز، والآخر: شارع التمبكشية.

هذا، وقد أمر الأمير الكبير عبد الرحمن كتخدا بإنشاء هذا السبيل ضمن المباني العديدة التي أمر ببنائها وتشييدها حين إمارته.

والمسقط الأفقي يتكون من سبيل يعلوه كتاب، وأسفله صهريج لحفظ المياه، يربط بين هذه المستويات سلم داخلي.

تتكون حجرة التسبيل (شكل ١٨٠) من مساحة مربعة تحوي بكل من أضلاعها الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية والشمالية الغربية ثلاث دخلات، بواقع دخلة بكل ضلع، معقودة بعقد نصف دائري، وتحوي كل دخلة شباكًا للتسبيل من النحاس المسبوك، وبأرضية كل شباك حوض رخامي مستطيل. أما الضلع الشمالي الشرقي، فيحوي باب الدخول لحجرة التسبيل من الدركاه، تجاوره خزانة حائطية يعلوها شباك يشرف على السلم المؤدي إلى الكتاب. يغشي جدران حجرة التسبيل تجميعات رائعة من البلاطات الخزفية العثمانية الطراز، إلا أن أهم وأبرز ما يميز هذه التجميعات هي أنها تتضمن لوحة خزفية تمثل الكعبة المشرفة بأعلى الجدار الشرقي عن يسار شباك التسبيل بهذه الجهة، ويوجد أسفل هذه اللوحة محراب سطحي خزفي تتدلى من قمته مشكاة، وبأعلاه حشوة تتضمن آية قرآنية، وسقف حجرة السبيل خشبي ذو زخارف ملونة، قوامها الأطباق النجمية وأجزاؤها، ويرتكز على إزار ذي حنايا ركنية ووسطية مقرنصة غير ممتدة.

أما الكتاب، فيعلو حجـرة السبيل، ويتوصل إليـه من السلم الموجود أمام الدركاة، ويتكون من مساحة مربعة، بكل من أضلاعها الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية والشماليـة الغربية ثلاث بائكات، بواقع بائكة بكل ضلع، تتكون من عقدي حدوة فرس يرتكزان على ثلاثة أعمدة رخامية، وشغل داخل كل عقد بدرابزين من خشب الخرط، ويسقف الكتاب سقف خشبي ذو زخارف ملونة، قوامها الأطباق النجمية وأجزاؤها، ويرتكز هذا السقف على إزار ذي حنايا ركنيـة ووسطية مقرنصة غير ممتـدة. ويوجـد خلف البائكات الثـلاث الحجريـة ممر بسقف خشبي بنفس الزخـارف السابقـة، ولهذا الممر ثـلاث واجهات، كل واجهة منها عبارة عن بائكة خشبية تتكون من خمسة عقود نصف دائرية، ترتكز على أعمـدة خشبيـة، ويغشي أسفل هـذه الواجهات الخشبية الثلاث حجاب من خشب الخرط، يعلوه صف من البائكات المعقودة.

يقع مدخل السبيل في الواجهة المطلة على الشارع الجانبي، وهو يحتل الركن الشرقي من الواجهة الجنوبية الشرقيـة، ويبرز عنها قليـلاً، وهو دخلة على جانبيهـا مسطبتان تعلوهمـا عضادتان خاليتـان من النقوش الكتابيـة أو الزخرفيـة، ويتوجهـا عقـد مـدائني شغل جـانباه مـن الـداخل بحطات مـن المقرنصات، ويحدد هيئة كتلة المدخل والمسطبتين جفت لاعب ذو ميمات سداسية. ويتوسط الدخلة باب الـدخول، ويعلوه عتب مستقيم يحوي نصًا كتابيًا في سطرين متوازيين، يلي ذلك نفيس شغل بزخارف نباتية، يلي ذلك عقد ذو صنجات مزررة مركبة، ويصدر المدخل دخلة متوجة بحطات مقرنصة، ويتوسطها شباك يشرف على الدركاه، ويحدد هذا التكوين ككل جفوت لاعبة

ذات ميمات، ويعلو الدخلة التي بصدر المدخل جفوت لاعبة متقاطعة فيما بينها في النهايـة دوائر، أكبرها أوسطها، وهي تحـوي دائرة صغرى تتضمن نصًا كتابيًا. يلي المـدخل دركاة مربعـة، أرضيتها من الرخـام ذي الزخارف المتنوعـة المنفذة حسب النظام الأبلق والمشهر. وبصدر الدركاة باب مربع يؤدي إلـى سلم الصعود إلى الكتاب الـذي يعلو السبيل، أمـا ضلعا الدركاة الجانبيان، فبكل منهمـا باب يؤدي إلى حجـرة صغيرة بها فوهـة الصهريج، بينما يؤدي الأيسر إلى داخل حجرة التسبيل. وسقف الدركاة خشبي مسطح، شغل بزخارف ملونـة قوامها الأطباق النجميـة وأجزاؤها، ويتوسط السقف منطقة مربعة زخرف داخلها بمقرنصات ذات دلايات.

وبدراسة التشكيل الخارجي وجـد: أن للسبيل ثلاث واجهات (شكل ١٨٠، لوحة ٨١) هي الجنوبية الشرقية، والجنوبية الغربية، والشمالية الغربية، وتحـوي الواجهة الجنوبيـة الشرقية كتلة المـدخل في الركـن الشرقي منها، وقد سبق وصفـه، وفيما عدا ذلك تتشابـه الواجهات الثلاث؛ حيث تحتوي كل واجهة على دخلة (قـوصرة) لا تنتهي بمقرنصات، ولكـن معقودة بعقد دائري كبير متسع، وهو ذو صنجات مزررة، ويرتكز على عمودين مدمجين، وهما بمثابة أعمـدة ناصيـة، وشغلت كوشتاه بزخارف هندسيـة وفق النظام الأبلق والمشهر.

ويوجد أسفل هذا العقد دخلة أخرى أصغر معقودة بعقد دائري صغير يرتكز على عمودين، وهي تحوي شباك التسبيل، وهو من النحاس المصبوب، وأسفل كل شباك توجد بائكة من عشرة عقود ثلاثيـة، ترتكز على أحد عشر

عمودًا مستديرًا من النحاس، ويتم من خلالها الشرب من الأحواض الرخامية بواسطة الكيزان، أما التغشية النحاسية لكل شباك، فهي على هيئة عقود ثلاثية متكررة. بكوشتي عقد هذا الشباك زخارف رخامية هندسية منفذة وفق النظام الأبلق والمشهر، ويحـدد هيئة هـذا العقد وكوشتيـه جفت لاعب ـ أيضًا ـ، وفيمـا بين العقدين الكبير والصغير توجـد زخرفـة قـوامها الأشكال النباتيـة والهندسية المحفورة، ويتوج هذه الواجهات الثلاث حطات من المقرنصات، يلي ذلك واجهة الكتاب المتوجة برفرف خشبي مائل لأسفل، شغل بصفوف من الشرفات الخشبية.

ويتضح من المسقط اتباع المعمار النمط المملوكي للأسبلة من حيث تكوين المسقط من سبيل يعلوه كتاب. وقد وضع المدخل في الواجهة المطلة على الشارع الجانبي، وهو يؤدي إلى دركاه تتوزع منها الحركة أفقيًا ورأسيًا لبقية العناصر.

وبتحليل التشكيل الخارجي لهذا السبيل نجد: أنه ـ بالرغم من وجود العناصر المملوكية الموجـودة بالواجهات؛ كاستعمال القوصرات الرأسية ـ يظهر في هذا السبيل بعض التأثيرات العثمانية، فنجد أن القوصرات قد انتهت بعقد موتور بـدلاً من حطات المقرنصات بالعمارة المملوكيـة، وأن النوافذ قد عقدت بعقد دائري بدلاً من العتب المستقيم، كما نجد أن روشن الكتاب قد حمل على صفوف من المقرنصات بدلاً من الكوابيل الخشبية التي شاعت في العصر المملوكي في وقت سابق.

هذا، وقد ظهرت التأثيرات العثمانية بصورة واضحة في التغشية البرونزية

لنوافذ السبيل، واستعمال البلاطات الخزفية في تشكيل حوائطه الداخلية. ويتضح من المسقط اتباع المعماري النمط المملوكي للأسبلة من حيث تكوين المسقط من سبيل يعلوه كتاب.

وعند دراسة وتحليل التشكيل الفراغي الداخلي، فقد اعتمد على التشكيل اللوني باستعمال القاشاني التركي بالحوائط؛ بالإضافة إلى الوزرات والأرضية الرخامية الملونة، وقد استعملت بلاطات القاشاني في تشكيل مصورات من شكل محراب مسطح؛ مما قد يدل على استعمال السبيل كمصلى، وإن كان ذلك لم يرد بشروط الوقف.

وبغض النظر عن المؤشرات التي شكلت مظهر السبيل الخارجي والداخلي، فإنه ـ وظيفيًا ـ يؤدي غرضًا دينيًا، ألا وهو سقاية عابري السبيل، وهي صدقة جارية، حض عليها الدين الإسلامي، إلى جانب قيام مكتب السبيل (الكتاب) بدور تعليمي هام في تحفيظ الأطفال الأيتام للقرآن الكريم، والقراءة والكتابة، وأسس تعاليم الدين الإسلامي الحنيف طبقًا لما هو منصوص عليه بوثيقة الواقف[1].

* * *

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ٣٢٩ ـ ٣٣٢؛ ولمزيد من التفاصيل انظر: الحسيني، **الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة**، ص٢٢٠ ـ ٢٢٧؛ سامح، **العمارة الإسلامية في مصر**، ص٥٩ ـ ٦١؛ إسماعيل، محمد حسام الدين، **سبيل عبد الرحمن كتخدا بالنحاسين**، دراسة جديدة من خلال بعض الوثائق المملوكية، ضمن كتاب دراسات في تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني، القاهرة (١٩٩٦م)، ص٢١ ـ ٣٨.

المبحث الثاني

من العمائر التجارية

١ ـ وكالة السلطان الأشرف قانصوه الغوري بالقاهرة: (٩٠٩ ـ ٩١٠هـ ـ ١٥٠٤ ـ ١٥٠٥م) (شكلا ١٨٧ ـ ١٨٨، لوحة ٧٩).

تقع وكالة الغوري بشارع التبليطة مجاورة لمجموعته التي تضم: القبة، والمقعد، والسبيل، والكتاب، والمسجد، والمنزل بحي الأزهر، وقد أنشأ هذه الوكالـة السلطان الملك الأشرف أبو النصر قانصوه الغـوري الجركسي بعد توليه الحكم بثلاث سنوات.

وبدراسة وتحليل مسقط الوكالـة نجد المعمار قـد اعتمد في تصميمه للوكالة على مبدأ الانفتاح إلى الداخل، حيث التفَّتْ مكونات وعناصر المبنى المختلفة حول فناء واسع مكشوف. وقد اجتمعت العناصر التالية في الوكالة: فناء أوسط مكشوف تلتف حوله مخازن (حواصل) بالطابق الأرضي والأول، لها مدخل يتوسط الواجهة الرئيسية، وملحق بها الخدمات والمرافق، وإسطبل لدواب التجار، وسكن علوي له مدخل خاص في أقصى الواجهة، بالإضافة إلى مصبغـة ملحق بها سكن الصباغين تجمعت حـول فناء صغير، ومسجد صغير في فناء الوكالة.

والفناء المكشوف مستطيل المساحـة، تحيط به أربعـة أروقـة (شكلا ١٨٧ ـ ١٨٨، لوحة ٧٩)، يشرف كل من الرواق الجنوبي الشرقي والشمالي الغربي عليـه ببائكة من ثمان عقود مدببـة ترتكز على دعامـات مقرنصة من أعلى، ومشطوفة من أسفل، أما الرواقان الجنوبي الغربي، والشمالي الشرقي،

فيشرفان على الفناء ببائكة من ثلاثة عقود مدببة، وبكوشات عقود هذه البائكة رنكان كتابيان باسم السلطان الغوري، ويمثل العقد الأوسط من البائكة الأخيرة نهاية دهليز المدخل.

ويوجد بصدر كل من هـذه الأضلاع مداخل مقبية تؤدي إلى حواصل تبلغ مجموعها ٢٨ حاصلاً موزعـة على الـدور الأرضي، كما يوجد بأقصى الطرف الشرقي من البائكة الشمالية الشرقية سلم صاعد لأعلى، أسفله مدخلان معقودان، يؤدي كل منهما إلى حاصل مقبي، وبأقصى طرفها الشمالي سلم صاعد آخر.

هذا، ويوصل هـذان السلمان إلى حواصل الدور الأول، ويوجد أمام هـذه الحواصل ممر مغطى بسقف خشبـي يشرف على الفناء المكشوف من خلال عقود مدببة، يوجد بين كل عقد وآخر درابزين من الخشب.

أما الطباق، فتحـتوي على نوعين من السكـن: الأول من طابقين يتم الاتصال بينهـا رأسيًا، والثاني على مستوى واحـد، يتكـون الأول من إيوان ودورقاعة ومدخل به الخدمات والمرافق، والطابق العلوي به غرفة النوم (طبقة لطيفة).

أما النمط الثاني، فيتكون من مسكن على منسوب واحد. وقد انتظمت الغرف حول الساحة الداخلية، بينما وضع الدهليز المؤدي إلى المساكن على المحيط الخارجي بجـوار حائط الجار، ويتم إنارتـه وتهويته عن طريق أفنية صغيرة. هذا ويتكون الطباق (أو الربع) من ثلاثة مستويات متشابهة تقريبًا من حيث التخطيط الداخلي، وإن اختلفت حاليًا فيما بينها؛ نظرًا لأعمال التجديد

التي لم تقم على النسق القديم. ويلتف مستوى السكن الأول حول الفناء، وتشرف الأروقة الشمالية منه على الطريق، أما الجهة الخلفية، فتطل عن طريق فتحات رأسية مستطيلة عليها شبابيك من الخشب الخرط.

ويبلغ عدد المساكن التي تطل عليها الأروقة تسعة وعشرين مسكنًا مستقلاً، يتكون كل واحد منها من ثلاثة طوابق، الرواق يحتوي على إيوان تتقدمه دورقاعة، إلى الخلف منها مبيت ودركاه بها باب الدخول إلى دهليز يصل بين أجزاء المستوى الأول، بالإضافة إلى سلم صاعد لأعلى؛ ليصل إلى كل من المستويين الثاني والثالث للطباق المشابهين للمستوى الأول من حيث التخطيط الداخلي، والإيوان عبارة عن مساحة مستطيلة بصدرها ثلاث شبابيك في المستويين الأول والثاني، ومشربية في المستوى الثالث. أما الضلعان الجانبيان، ففيهما دخلتان على جانبيهما أكتاف، الدورقاعة عبارة عن مستطيل بضلعيه العرضيين دخلتان، أما الطوليتان، فالداخلي مشترك مع الإيوان، والخارجي به بابان، أحدهما يؤدي إلى الدركاة، والآخر يؤدي إلى مبيت صغير، والدركاة عبارة عن مستطيل به باب يؤدي إلى دهليز يصل بين أجزاء المستوى الأول، وسلم صاعد يصل إلى كل من المستويين الثاني والثالث للطباق.

أما المدخل، فيوجد بالواجهة الشمالية الشرقية، ويقع في دخلة على جانبيها مسطبتان في مستوى الشارع حاليًا. ويتوج الدخلة عقد مدائني شغلت ريشتاه بحنيتين، تحوي كل واحدة حطات من المقرنصات، ويحدد هيئة العقد والهيئة الكلية للمدخل جفت لاعب ذو ميمات مستديرة، ويتوسط الدخلة باب الدخول، يعلوه عتب من صنجات مزررة، فنفيس، فعقد عاتق

من صنجـات مزررة ـ أيضًا ـ، ويلي ذلك ثلاثـة صفوف مـن المقرنصات، يحـددها من أعلى وأسفل جفت لاعب ذو ميمات مستـديرة، ويوجـد على جانبي المدخل نوافذ الأروقة والطباق الخاصة بالأدوار العلوية للوكالة، وهي تشغل ثلاثة مستويات متتالية من الواجهة الشمالية الشرقية، بالمستويين الأول والثاني نوافـذ، أما الثالث، فعبارة عن مشربيات، ويبلـغ عدد النوافذ أربعة عن يمين المدخل، وخمسة عن يساره. ويوجـد بأقصى الطرف الشرقي من الواجهة باب معقود بعقد مدبب يؤدي إلى دهليز مستطيل مغطى بقبو طولي، على جانبيه أبواب معقودة بنفس العقد، يؤدي كل باب منها إلى حاصل مقبي.

هـذا، ويفضى المـدخل السابق إلى دهليز مستطيل من بدايتـه بقبوين مروحيين، يتوسط كلاً منهما شكل مثمن، أما بقيـة الدهليز، فقد غطي بقبو أثري طولي يشرف على الفناء المكشوف من خلال عقد مدبب.

وبدراسة وتحليل الواجهات الداخلية على الفناء نجد: أنه تم ربط الطابقين السفليين بعقود مدببـة بارتفاع الطابقين، بينما قسمت الطوابق السكنيـة أفقيًا بعناصر الإنشاء الخشبية. ويلاحظ الاختلاف في نظام معالجة الفتحات للمساكن ذات الطابقين عن معالجة فتحات المسكن ذي الطابق الواحد.

وبدراسة وتحليل الواجهة نجد: أنه قد تمت معالجة كل عنصر معماريًا لتأكيد موقعـه بالنسبة للكتلة. فالحواصل السفليـة ظهرت بفتحاتها الصغيرة في سمت الواجهة. ثم برزت الكتلة السكنية بكامل طول الواجهة على كباش، وقد ظهرت الفتحـات للكتلة السكنية بطريقة مغايرة لفتحـات الحواصل من حيث المسطح والتشكيل المعمـاري. كـذلك قسمت الواجهة أفقيًا بعناصر الإنشاء الخشبية، كما اعتمد تشكيلها على نظام المشهر.

وقد تم التأكيد على المدخل الخاص بالوكالة عن بقية المداخل؛ حيث وضع في قوصرة عميقة بارتفاع طابقين معقودة بعقد مدائني نظم على محور الواجهة. كذلك يلاحظ أن المدخل يؤدي إلى دركاة تؤدي مباشرة إلى الفناء الداخلي، ولعل ذلك بهدف محاولة جذب المشتري إلى الداخل، بالإضافة إلى سهولة إدخال وإخراج البضائع من وإلى مخازن الوكالة.

وبصفة عامة، فيلاحظ التكامل والاستمرارية في تشكيل الفتحات بكل من الواجهات الخارجية والداخلية على السواء بالنسبة للكتلة العلوية السكنية.

وقد استعملت الحجارة في بناء الحوائط الخارجية والداخلية، والسلالم الداخلية، واستعمل الآجر في بناء القواطع الداخلية، واستعمل الخشب في تسقيف الفراغات السكنية. أما القبوات الدائرية والمتقاطعة، فقد استخدمت في أسقف الحواصل. كذلك زودت الفتحات بمشربيات من الخشب الخرط، وغطيت الحوائط الداخلية بالمنطقة السكنية بالبياض. وكما نرى، فإن أغلب المواد الإنشائية المستخدمة مواد طبيعية ملائمة للظروف المناخية المحيطة، وتفي بالأغراض البنائية المتعددة؛ فقد استخدمت المواد الخفيفة في القواطع الداخلية، والمواد الشديدة التحمل في الخارج، وبالطوابق السفلية الأحمال الثقيلة، أما الأخشاب، فقد استخدمت وزخرفت حيث لزمت كحجاب للطباق عما يحيطه خارجًا.

والوكالة في مجملها تأتي ملبية لتعاليم الدين الإسلامي، فمن ناحية الوظيفة تعتبر مأوى للأغراب من التجار الآتين من شتى الأمصار للتجارة في القاهرة، محققة بذلك التقارب بينهم، مع المحافظة على خصوصيتهم؛ حيث فصلت المساكن عن بعضها البعض رأسيًا وأفقيًا، هذا، ونجد البساطة

غالبة على التصميم والتفاصيل الداخلية والخارجية للوكالة؛ مما يؤكد روح الإسلام، خاصة في مكان يتم التعامل فيه بالبيع والشراء، هذا، وقد تأكدت هذه الروح بوجود المسجد في فناء الوكالة؛ حيث تقام الصلاة دون الإخلال بعملية البيع والشراء(١).

* * *

المبحث الثالث
من العمائر السكنية

١ ـ قصور الحمراء في غرناطة: (لوحات ١٢٠ ـ ١٢٩، ٤٩٢ ـ ٤٩٣).

إذا ذكر اسم غرناطة (Granada)، يسرح الخيال في الحمراء (La Alhambra) بقصورها وأبهائها، وجناتها؛ مثل: جنة العريف (Generalife)، وغيرها وما روي عنها من قصص وحكايات تناقلتها الأجيال، واختلط فيها الواقع بالخيال، واشتهر من وحي إلهامها شعراء وأدباء وفنانون في كل زمان ومكان(٢).

هذا، وتعد مدينة غرناطة الحالية من أكبر مدن أقليم جنوب أسبانيا،

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ص٢٦٣ ـ ٢٦٨؛ لمزيد من التفاصيل انظر: العمري، آمال، **المنشآت التجارية في القاهرة في العصر المملوكي**، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة القاهرة (١٩٧٤م)، ص١٨٨ ـ ١٩٤.

(٢) العبادي، أحمد مختار، **صور من حياة الحرب والجهاد في الأندلس**، الأندلس (٢٠٠٠م)، ص٢٢٧.

وتقع في المنحدرات الشمالية الشرقية لسلسلة جبال شلير، أو جبال الثلج الذي لا يفارقها شتاءً ولا صيفًا (Sierra Nevada)، وتشغل المدينة الإسلامية هضبتين يفصل بينهما نهر حدرة (Darro)، وتتوج قصور الحمراء الهضبة الجنوبية، في حين يشغل الهضبة الشمالية ربض المدينة المعروف حتى الآن بحي البيازين (ALbaicin)[١].

وتعتبر غرناطة من أكثر المدن الأندلسية احتفاظًا بتراثها المعماري الإسلامي، وعلى رأسها قصور الحمراء الشهيرة.

وتمثل هذه القصور «فنون العمارة الإسلامية في أخريات أيامها، وقد بلغت الذروة في الرقي والذوق المرهف، والتعبير عن الترف والجمال الفني... وبالجملة: فهي خاتمة العقد في عمائر الغرب الإسلامي قمة ونهاية في ذات الوقت»[٢].

وتضيف (جيريلين دودز) فتقول: «وقد كانت الغاية من قصر الحمراء: أن يجتمع فيه السمو والزخرفة؛ لإضفاء مزيد من الغموض والتعقيد على صورة هذا القصر؛ فهو لم يكن مجرد استمرار لمزاج نفسي في بناء القصور يمتد إلى القصور الأولى في الشرق، بل هو استحضار واع للحس الأسطوري في القصور، إنها في الواقع أسطورة القوة والثروة التي كانوا بحاجة إليها لتعزيز

---

(١) طلعت، أسامة، **العمارة الإسلامية في الأندلس**، القاهرة (٢٠٠٠م)، ص٨٧؛ وعن المدينة وتطورها خلال العصور الوسطى انظر: ذكي، جيمس (يعقوب زكي)، **غرناطة مثال من المدينة العربية في الأندلس**، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ج١، بيروت، ط٢، (١٩٩٩م)، ص١٥١ ـ ١٨٢.

(٢) الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٤٠٤، قمم عالمية، (٢/ ٤٥١).

النشاط الثقافي لآخر حكم إسلامي في شبه الجزيرة الأيبيرية، فالواقع السياسي كان يشعرهم أنهم مهددون بالزوال. . .».

وتذكر في قول آخر: «لقد استطاع النصريون أن يبدعوا في تصميم قصر ذي طابع أسطوري يتحدى قوتهم السياسية المتقلقلة مع شيء من المغالاة في البهرجة والزخارف والاقتباسات الشعرية، مستروحين عبقَ قرون من التخطيط الإسلامي الفخم والزخرفة، وكأنما أريد لقصر الحمراء أن يكون محاولة لتحدي الحالة المتردية للمسلمين في أسبانيا لكونه ممثلاً خالدًا لقوتهم الثقافية القديمة الفعالة، على الرغم من ضعف قوتهم السياسية والعسكرية عند بنائه. . .»[1].

وقد سبق لبعض العلماء أن اعتبروا قصور الحمراء «مقبرة الحضارة الإسلامية، ففيها وضع رجال الفن من مسلمي الأندلس خلاصة فنهم، وعصارة ما وصلت إليه عبقريتهم. . .»[2].

ويضيف سالم قائلاً: «وهكذا يكشف فن غرناطة عن حقيقة طبيعية، وهي: رغبة شعب قد بلغ ذروة التطور في التمتع بحاضره، والشك في غده، وهكذا كانت الأبنية التي زخرت بها غرناطة قصورًا يتمتع فيها المرء بحياة

---

(١) دودز جيريلين، **فنون الأندلس ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس**، (٢/ ٨٨٠ ـ ٨٨١). ولمزيد من الدراسات التحليلية عن قصور الحمراء انظر:

Grabar, o., The AL hambra, Architect and Society, London (1978).,

Lopez, J. B., La Alhambra Yel Genralife, Madrid (1987).

(٢) سالم، **المساجد والقصور بالأندلس**، ص١١١.

من الترف في نطاق طبيعي لا مثيل لجماله، وكان المجال الذي يحيط بهذه القصور يتجاوب هو وهذا التمتع، ونجح عرفاء (المهندسون) بني نصر في إحداث تأثير جمالي يصحب فن توزيع الخمائل والجنات، ومزج المنظر الطبيعي بالعمارة؛ فالحمراء تجلو لنا أروع أمثلة هذا الفن، بل هي تعتبر واحة خضراء في إقليم قاحل جاف تحرقه الشمس، ولا تدع غابة الحمراء التي تحيط بالقصر السلطاني وكثافةُ الفروع أيَّ مجال لنفاذ أشعة الشمس، كما أن هذه النسمات المنعشة التي تهز الأشجار، فترطب الوجوه المحترقة، والماء الذي ينساب بين الصخور، والطيور التي تغرد على الأشجار، وبين الأغصان والأفنان، كل ذلك يجعل من قصر الحمراء قصرًا أسطوريًا، أو جنة الله في أرضه، ويحمل المرء على أن يحيا في عالم خيالي لا يفكر فيه إلا في القصور التي كانت تعيش فيها أميرات ساحرات، وهنا يبلغ الفن الغرناطي الذروة، فقد أعد كل ذلك إعدادًا دقيقًا لتخدير المشاعر عن إدراك الحقيقة التي لا سبيل إلى التغافل عنها، وهي انتهاء دولة الإسلام في الأندلس»[(١)].

وفي ١٢ أكتوبر ١٩٥٢م حدثت مظاهرة الحمراء؛ حيث اجتمع وفد من ٢٤ مهندسًا معماريًا في قصر الحمراء للتفكير في وضع أسس لعمارة قومية جديدة، وقد انتهى قرارهم إلى القول بأن قصر الحمراء هو «مستودع رائع للعمارة الأسبانية»[(٢)].

---

(١) سالم، **في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس**، ص٢٠٧ ـ ٢٠٨؛ **بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة**، ق٢، ص٥٧٩.

(٢) عن: سالم، **بحوث إسلامية**، ق٢، ص٥٩٢.

وقد وصف محمد الجمل قصور الحمراء بأنها «ديوان العمارة والنقوش العربية»[1]، وفي الحق إنها لكذلك.

أما عن تسمية هـذه القصور بالحمراء، فلا علاقة لها ببني الأحمر بناةِ تلك القصور، وإنما ترجع إلى أن هذه القصور قد أقيمت فوق هضبة مرتفعة عرفت بالحمراء؛ لحمرة تربتها، وقـد أقيم فوقها منذ أواخر القرن ٣هـ ـ ٩م على أقل تقدير حصن عرف بالحمراء.

ويعلق العبادي على ذلك بقولـه: «ومن هذا نرى أنه ليس هناك علاقة بين اسم الحمراء واسم بني الأحمر، فتشابـهُ الاسمين محض مصادفة؛ لأن اسم الحمراء يرجع إلى لون تربتها التي بنيت عليها القلعـة (الحصن)، بينما يرجع اسم بني الأحمر إلى شقرة فيهم (نسبة إلى جدهم عقيل بن نصر الذي لقب بالأحمر لشقرة فيه، وقد استمر هذا اللون الأشقر الضارب إلى الحمرة يظهر في أمـراء هـذه الأسـرة، فالسلطان محمـد السـادس لقب بالبرميخـو (Bermejo)، ومعناه: اللـون البرتقالـي الضارب إلـى الحمرة لـون شعـره ولحيته)...».

ويضيف العبادي فيقول: «ومن الطريف: أن سلاطين بني الأحمر اتخذوا من هذا اللون الأحمر شعارًا لهم في لون أعـلامهم وقصورهم وقبابهم، بل وفي لون الورق الذي يكتبون عليه رسائلهم السلطانية...»[2].

---

(١) الجمل، محمد، **قصور الحمراء**، ديوان العمارة والنقوش العربية، مكتبة الإسكندرية (٢٠٠٤م).

(٢) العبادي، **صور من حياة الحرب والجهاد في الأندلس**، ص٢٣١.

وقصبة الحمراء مدينة ملكيـة تتخذ شكل الحصن الذي يقام في موقع مرتفع منيـع، يتميز بحصانتـه بفضل الأبراج والأسوار المحيطة بـه، ويبلـغ طول الهضبـة (أو التل) التـي بنيت عليها القصور ٧٣٦م، وعرضها حـوالي ٢٠٠م، وتشغل نحـو خمسة وثـلاثين فـداناً، ويحيط بالقصور سور ضخـم تتخلله عدة أبراج وأبواب، منها: برج الطليعة أو الحراسة (Torre dr la vela) بالطرف الغربـي مـن الهضبـة، وهـو الجـزء الـذي لايـزال محتفظًا بطابعـه الحربي، ويسمى: القصبة، وبرج قمـارش (Torre de comares)، وبرج متـزيـن الملكـة (Torre Del Peinador de la Reina)، وبـرج السيـدات (Torre de las Damas)، وبرج الأسيرة (Torre de la Coutiva)، وجميعها بالسور الشمالي (شكلا ٤٠٥ ـ ٤٠٦)، وإن كانت هذه الأبراج تبدو من الخارج كغيرها من أبراج العمائر الحربيـة، إلا أنها تشتمل من الـداخل على قاعات ومجالس وأبهاء وبساتين تتخللها الجداول والبرك الصناعية، وما يرتبط بهذه وتلك من مفردات وعناصر وتفاصيل معماريـة وفنيـة تمثل القمة والغاية في الفن الإسلامي عامة، والفن الأندلسي خاصة ـ كما سبق القول ـ.

هذا، ويمكن أن نقسم قصور الحمراء إلى أربع مجموعات رئيسية[1]، وذلك على النحو التالي: (شكلا ٤٠٥ ـ ٤٠٦).

---

(١) اعتمدنا في هذه الدراسة على بعض الدراسات، ومنها:

سالـم، **المساجـد والقصور**، ص١١٤ ـ ١٢٦؛ **في تاريـخ وحضارة الإسلام في الأندلس**، ص٢٠٤ ـ ٢٠٧، **بحوث إسلامية**، ق٢، ص٤٢ ـ ٤٤، ٥٧٩ ـ ٥٩١؛ طلعت، **العمـارة الإسلامية في الأندلس**، ص٨٨ ـ ٩١؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٤٠٣ ـ ٤٢٤؛ **قمم عالية**، (٢/ ٤٥٠ ـ ٤٦٣)؛ الجمل، **قصور** =

ـ المجموعة الأولى (شكل ٤٠٥):

وتشمل القسم المحصن المعروف بالقصبة، ويرجع الفضل في إنشائه إلى السلطان الغالب بالله محمد يوسف بن نصر (٦٣٥ ـ ٦٧١هـ ـ ١٢٣٨ ـ ١٢٧٢م)، فهو الذي وضع النواة الأولى للأسوار، والقصبة، والقصور في الجهة الشمالية الغربية من مجموعة القصور الحالية، ويضم الأبراج، والمداخل المنكسرة، والممرات المتعرجة، والأسوار الأساسية والأمامية، ومن أهم أبراجه: برج الحراسة أو برج المراقبة، وبرج البيعة، وبرج السلطانة، وبرج البارود.

ـ المجموعة الثانية (شكل ٤٠٦):

وهي مجموعة قصر بهو الريحان، وتنسب إلى السلطان أبي الحجاج يوسف الأول (٧٣٣ ـ ٧٥٥هـ ـ ١٣٣٣ ـ ١٣٥٤م)، وتشمل: باب الشريعة (Puerta de la Justicia)، والحمامات السلطانية (Los Banos)، وبرج الأسيرة (Torre de la Cutiva)، والبرطل (El ـ Partal)، وبرج أبي الحجاج (برج

= **الحمراء**، ص٤٦ ـ ٦١، ٨٢ ـ ٣٠٩؛ **أضواء جديدة على قصور الحمراء من خلال ديوان ابن زمرك**، مجلة كلية الآداب ـ جامعة حلوان، العدد (٩ ـ ١٠)، (٢٠٠١م)، ص٥٤٣ ـ ٥٧٢؛ **النقوش الكتابية في قصر جنة العريف**، أبجديات، العدد الأول، مكتبة الإسكندرية (أكتوبر ٢٠٠٦م)، ص١٦٦ ـ ١٨٣؛ دكي، جيمس (يعقوب زكي)، **الحجم والمساحة في العمارة النصرية**، ضمن كتاب **الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس**، (٢/ ٨٨٥ ـ ٨٩٠)؛ دودز، فنون الأندلس، ص٨٧٨ ـ ٨/ ٨٢؛ العطار، **حمراء غرناطة وفن الحدائق عند العرب**، العصور، المجلد ٢، ج١، (جمادى الأولى ١٤٠٧هـ ـ يناير ١٩٨٧م)، ص٥١ ـ ٧٣.

النصر) (Torre de Abulhayyay)، السفراء (Salon de Empjadores).

ـ المجموعة الثالثة (شكل ٤٠٦، لوحات ١٢٦ ـ ١٢٨):

وهي مجموعة قصر بهو الأسود أو السباع (Patino de los Leones)، وتنسب إلى السلطان محمد الخامس الغني بالله، وتشمل قاعة الأختين (Sala de los dos Hrmanas)، وقاعة بني سراج (Sala de los Aben Cerrajes)، وقاعة الملوك (Sala de Los Reyes)، وقاعة المقربصات (Sala de los Mocarabes).

ـ المجموعة الرابعة (لوحة ١٢٩):

وتشمل تلك المجموعة عدة قصور أسهم بعض سلاطين بني نصر أو بني الأحمر في بنائها، أو بالإضافة والزيادة والتجديد والتعديل، ومنها: قصر البرطل، ومسجد البرطل، وكلاهما يرجع إلى السلطان محمد الثالث (٧٠١ ـ ٧٠٨هـ ـ ١٣٠٢ ـ ١٣٠٨م)، وقصر جنة العريف، ويرجع إلى السلطان محمد الثالث، ثم استكمله عمارة وزخرفة السلطان أبو الوليد إسماعيل (٧١٣ ـ ٧٢٥هـ ـ ١٣١٣ ـ ١٣٢٤م)، وقصر أو برج الأميرات (Torre de Los infantas)، ويرجع إلى السلطان محمد السابع (٨٢٠ ـ ٨٥٨هـ ـ ١٤١٧ ـ ١٤٥٤م).

ونظرًا لضخامة مجموعة قصور الحمراء، وتنوع وحداتها ومفرداتها، وعناصرها المعمارية، ونقوشها الكتابية والزخرفية، لذلك حسبنا أن نشير في هذه العجالة إلى أبرز الخصائص المعمارية، والسمات الفنية لمجموعة قصر بهو الريحان، ومجموعة قصر بهو الأسود أو السباع، ثم قصر جنة العريف، وهما أكمل المجموعات المعمارية الباقية في الحمراء عمارة وزخرفة.

أ ـ مجموعة قصر بهو الريحان (لوحة ٤٩٢):

هذا البهو يعرف ببهو الريحـان، وبساحـة الآس، وببهو الريان، وهي تسميات مستحدثـة لم تـرد في المصادر المعاصرة، إلا أنـه سمي في ديوان ابن زمرك بـ: «برطل القصر».

ويعتبر هذا القصر أروع ما شيده السلطان يوسف الأول، ويتوسط هذا القصر بهو الريحان، وفي جهته الشمالية برج قمارش الذي يشتمل في داخله على قاعة السفراء، ومن قمريات هـذه القاعـة ومنظراتها يمكن إمتاع البصر بمنظر من أروع مناظر الطبيعة الساحرة، وتنتقل العين في نهر حدره الذي تندفع مياهه أدنى البرج إلى حي البيازين في المرتفع الآخر المقابل للحمراء.

وزخارف هذا القصر يعجز عنها الوصف، وتتألف من زخارف جصية ملونة هندسية ونباتية وكتابية، ويتقدم قاعة السفراء (أو قاعة العرش، ويطلق عليها ـ أيضًا ـ: قاعة قمارش، أو قصر الريحان) رواق مستطيل يعرف باسم: رواق البركة (Baraca)، ويعزون ذلك إلى قبوتـه التي تشبه الزورق، أو إلى كلمة البركة العربية، ويطل على بهو الريحان بائكة ذات سبعة عقود، أوسطها أكثرها ارتفاعًا، وفي وسط البهو بركة كبيرة مستطيلة الشكل تحف بها الرياحين والأزهار، ومن هنا سمي ـ أيضًا ـ باسم: بهو البركة.

وإلى شرقي مجلس قمارش، وبهو الريحان الحماماتُ السلطانية، وهي من أقدم أبنية القصر، وترجع إلى عهد يوسف الأول.

ب ـ مجموعة قصر بهو الأسود أو السباع (شكل ٤٠٦):

تتكون هذه المجموعـة، المعروفة في أشعار ابن زمرك بقصر الرياض

السعيد ـ من فناء رئيسي مستطيل الشكل، تتوسطه نافورة الأسود الشهيرة التي تتخذ شكل قصعة مستـديرة يحملها اثنا عشر أسدًا تمج المياه من أفـواهها، ويتعامد عليها أربع قاعات رئيسية هي: قاعة الأختين شمالاً، وقاعة بني سراج جنوبًا، وقاعة الملوك أو العدل شرقًا، وقاعة المقربصات غربًا. وتعتبر تلك المجموعة من أجمل قصور الحمراء عمارة وزخرفة، وفيها تتكامل الكتابات الشعرية مع النصوص والعبارات النثرية؛ لتشكل مع العناصر المعمارية والزخرفية ـ من أعمدة وعقود وقباب ومقرنصات ـ نسيجًا زخرفيًا ومعماريًا قل أن نجده في تاريخ العمارة والفنون.

وتعلو قاعة بني سراج قبة رائعة (لوحة ١٢٧) الجمال من المقرنصات الدقيقة نجمية الشكل، وكذلك قاعـة الأختين تعلوها قبـة نجمية الشكل من المقرنصات الدقيقة التي تشبه خلايا النحل.

أما قصر جنة العريف، فيقـع في الطرف الشمالي الشرقي من الحمراء فوق ربوة مستقلة عالية تشرف على القصور السلطانية، وكان يستخدم كمكان للاستجمام والراحـة لسلاطين وأمـراء بني الأحمر بعيـدًا عـن ضوء القصور الملكية، وقد ورد ذكر هذا القصر في ديوان ابن الجياب بمسمى: دار المملكة ودار المملكة السعيدة.

وتحيط بهذا القصر مجموعة من الأشجار والأزهار والورود الباسقة من كل نوع وشكل (لوحة ١٢٩)، وقد تم إعدادها على شكل محراب وجدران من الأشجار والخمائل؛ كجنات عدن تجري فيها ومن تحتها الأنهار، ويتوسط القصرَ بهوٌ مستطيل الشكل يعرف ببهو الساقية، لتوسطه بركة من المياه مستطيلة تصب فيها وتتقاطع نافورات المياه من على الجانبين كأنه سيمفونيات متوالية

من الخضرة والورود والمباني والأشجار وعطر الريحان ونور الشمس وزرقة السماء، ويحف ببهو الساقية رواقان طويلان، ينحصر بداخلهما ممرات جانبية، وبائكات من العقود المتنوعة الأشكال والأحجام؛ من نصف دائرية، ومفصصة، ومقرنصة.

أما الجزء السكني من القصر، فيتصدر القسم الشمالي من بهو الساقية، ويطل عليه بواسطة بائكة تتكون من خمسة عقود نصف دائرية، أوسطها أكثرها ارتفاعًا، يليها رواق تتوسطه بائكة أخرى تتكون من ثلاثة عقود تحيط بها أفاريز جصية مستطيلة الشكل، ينحصر بداخلها أبيات من قصيدة لابن الجياب منقوشة بالخط الثلث الأندلسي تصف روعة القصر وجماله، وتشبه مجلسه وقاعاته بجمال العروس ليلة الزفاف:

فكأنَّ مجلسَه العروسُ تبرَّجَتْ عند الزفافِ بحسنِها الفتانِ

وتنفرد قصور الحمراء بتزيين جدرانها وقاعاتها ومجالسها وما يرتبط بها من مفردات وعناصر بقصائد شعرية لأشهر الشعراء في عصر بني نصر، أو بني الأحمر، وذلك بالخط الكوفي المضفور، أو بخط الثلث الأندلسي، ومن هؤلاء:

١ ـ الوزير الشاعر أبو الحسن علي بن الجياب، ونقشت قصائده في قصر جنة العريف، وبرج الأسيرة.

٢ ـ الوزير الشاعر لسان الدين بن الخطيب، ونقشت قصائده في قاعة السفراء.

٣ ـ الوزير الشاعر ابن زمرك في بهو الريحان، وقاعة السفراء، وبهو

الأسود، وقاعة الأختين (القبة الكبرى) (لوحة ٤٩٣) ومنظرة دار عائشة، وواجهة قصر قمارش، وغير ذلك.

٤ ـ وهناك قصائد أخرى أعدت لتنقش على جدران وأبنية القصور لكلٍّ من الوزير الشاعر ابن فركون، والسلطان يوسف الثالث، ولكنها اندثرت، وحفظت لنا نصوصها ومواضع نقشها في قصور الحمراء في الدواوين الشعرية[١].

ولا يقتصر الإبداع والجمال على النقوش الكتابية فحسب، بل يمتد فيشمل كذلك النقوش الزخرفية (الجصية والخزفية) في الواجهات والمداخل والأعمدة، والعقود والأرضيات والجدران، والقباب والمقرنصات؛ فضلاً عن الأسقف الخشبية، والتي تنوعت زخارفها الهندسية والنباتية تنوعًا ينتزع الإعجاب من كل من يراه، وتنتقل العين فيه من حسن إلى أحسن.

وهكذا نجح الفنان الأندلسي أن يجعل من هذه القصور «تحفة فنية تقيد الألحاظ في كل جوانبها، وتحبس العيون عن الترقي عن جزء منها قبل أن تستكمل متعتها من جماله وروعته»[٢].

ويضيف الريحاوي فيقول: «وأصبح العنصر الزخرفي متممًا للعنصر المعماري، متلاحمًا معه بتناغم وانسجام، فلا يدعان للفراغ مكاناً، ولا للرتابة ظهورًا، وكأن العناصر بمجملها جوقة موسيقية تصوغ الألحان بتعاون وتناسق

---

(١) الجمل، **أضواء جديدة**، ص٥٤٥ ـ ٥٤٩، **قصور الحمراء**، ص٥٦ ـ ٦١؛ بويرتاس، أنتونيوفرنانديز، **فن الخط العربي في الأندلس**، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، (٢/ ٩٤٢ ـ ٩٥١).

(٢) سالم، **بحوث**، ق٢، ص٤٤.

كاملين، فلا يحس المشاهد بغير الانشراح والسحر الحلال. . . ولا شك بأن هذا الأسلوب الفني المتميز هو الذي أعطى لقصر الحمراء تلك الشهرة الفائقة، وجعل منه في أعين مشاهديه الذين يؤمونه من مختلف أقطار الأرض أعجوبة من الأعاجيب، وقصرًا من قصور الأحلام، ولا تمل العين النظر إلى كل ركن وزاوية فيه، ويحس المتأمل لها بنشوة لا حد لها»(١).

٢ ـ طوب قابي سراي في إستانبول:

تعد من أبدع وأشهر وأروع العمائر السكنية في العمارة الإسلامية عامة، وفي تركيا وإستانبول خاصة (شكلا ٣٧٩ ـ ٣٨٠) (لوحات ١٩٨ ـ ٢٠٠)، وتبلغ المساحة الكلية لها ما يقرب من ٧ كم٢، ويحيط حولها من جهة البر سور ضخم يبلغ طوله ١٤٠٠م، ويتصل هذا السور بالسور البيزنطي المطل على بحر مرمرة، والممتد حتى القرن الذهبي، ويدعم السور ٢٨ برجًا، والسراي في مجموعه عبارة عن عدد من القصور والاستراحات، والحمامات والقاعات، والأكشاك والمكتبات، والمساجد والحدائق، والإسطبلات، وغير ذلك من مبانٍ أخرى متنوعة، وتدور كلها حول أربعة أفنية كبيرة يقع الواحد منها من وراء الآخر، وقد اكتسب الموقع شكله الحالي بعد إضافة عدد من المنشآت الأخرى؛ كالمطابخ، وأجنحة الحريم، والأسبلة على مدى سنوات وقرون متتالية من النصف الثاني من القرن ٩هـ ـ ١٥م حتى أواخر القرن ١٣هـ ـ ١٩م، والحق أن السراي بشكله النهائي يبدو تخطيطه وكأنه متاهة معقدة؛ لكثرة المنشآت التي أقيمت فيه، وما يتخللها من المماشي والدهاليز، والممرات

---

(١) الريحاوي، **قمم عالمية**، (٢/ ٤٥٩ ـ ٤٦٠)؛ **العمارة في الحضارة**، ص٤٢٢ ـ ٤٢٣.

السرية والظاهرة والسلالم، وهو يشتمل على ٦ بوابات كبيرة تفتح على المدينة، ثلاثة منها على أسوارها البحرية، وثلاثة على أسوارها البرية؛ فضلاً عن العديد من الأبواب الصغيرة التي تسمى: قلطوق قابي سي، ومن تلك الأبواب الكبيرة: بابا همايون، وباب السلام الـذي يعرف بالباب الأوسط (The ortakabi)، وباب السعادة، ويعرف ـ أيضًا ـ بباب الأغوات البيض (آغالر)[(١)].

ويضيق بنـا المقـام لو أردنا دراسة كافـة أقسام تلك السراي بمفرداتها المختلفة، ولذلك حسبنا أن نركز على أهـم هذه الأقسام وتلك المفردات، والتـي يمكـن من خـلالها التعـرف على المراحـل المختلفـة لبناء السراي، وخصائص كل مرحلة منها.

ويعد جينيلي كوشك ـ أي: الكشك، أو الجوسق الخزفي أو الصيني ـ (شكل ٣٨٠) (لوحـة ٢٠٠)، من أقدم أبنية السراي الباقية، وقد أمر بإنشائه السلطان محمد الفاتح عام ٨٧٧هـ ـ ١٤٧٢م، وهو يشغل جزءًا كبيرًا من الفناء الأول، ويشتمل على طابقين متماثلين، وجوهر تخطيطه عبارة عن قاعة وسطى صممت وفق التخطيط المتعامد، أو المتقابل المعروف خطأً بالتخطيط الصليبي (The Cruciform plan)، حيث تتكـون من درقاعـة تعلوها قبة، وتتعامد عليها أربعة إيوانات، يشتمل الإيوان الكبير منها، تجاه الصاعد، على ثلاثة أبواب: واحـد بالصدر يؤدي إلى حجرة مخمسة تعلوها قبـة وبابان جانبيان متقابلان يؤدي كل منهمـا إلى حجـرة كبيرة مستطيلة المساحـة، تتكون من درقاعة، وإيوان مقبى، بينما تعلو الدرقاعة قبة قطرها هو نفس قطر قبة الدرقاعة

---

(١) أوزتونا، **تاريخ الدولة العثمانية**، مج٢، ص٢٩٧ ـ ٣٠٣.

الرئيسية، ويوجد بكل من الإيوانين الجانبيين للدرقاعة الرئيسية بابان، بواقع باب بصدر كل إيوان، يتوصل منهما إلى إيوان مفتوح نحو الخارج، كذلك توجد حجرتان كبيرتان يتوصل إليهما من خلال الدركاة التي تلي باب الدخول للكشك، وهما تشبهان الحجرتين اللتين على جانبي الإيوان الكبير اللتين سبقت الإشارة إليهمـا، وينحصر الاختلاف فقط في هيئة الإيوان؛ فضلاً عن بعض المنافع والملاحق التي توجد في هاتين الحجرتين، ولا توجد في الأخريين (شكل ٣٨٠)، ولهذا الكشك شرفة كبيرة تطل على الخارج بواجهة ذات ١٣ عقدًا أوسطها أوسعها، وهو عقد نصف دائري، بينما العقود على جانبيه مدببة.

هذا وقـد اكتسب الكوشك أو الجوسق تسميته بسبب تلك المجموعة الرائعة من الفسيفساء الخزفية، والبلاطات الخزفية المتعددة الألوان، المتنوعة الأشكال، التي تكسو أجـزاء مختلفة من الكـوشك؛ مما أضفى عليـه ذلك الطابع المتميز والفريد بين العمائر العثمانية المبكرة[1] (لوحة ٢٠٠).

ويوجد كوشك أو جوسق آخر للسلطان الفاتح في الجانب الشرقي من الفناء الثالث، وهو يشتمل على ثلاث حجرات رئيسية بنيت على محور واحد، الأولى منها ـ على اليسار ـ هي حجرة الأوجاق (المدفأة)، وبها مشربية بإرزة ترتكز على أربعة كوابيل بارزة، ويوجـد على يسار حجرة الأوجاق مقعد أو منظرة يتوسطها حـوض رخامي مفصص منحـوت من كتلة واحـدة تتوسطه نافورة، ويشرف ذلك المقعـد على بحر مرمرة من خلال بائكتين بواجهتيه، تتكون كل بائكة منهمـا من عقـدين، ويتوصل من هـذا المقعد ـ أيضًا ـ إلى

---

(١) آصلان آبا، **فنون الترك**، ص٢٢٥ ـ ٢٢٦، الريحاوي، **العمارة**، ص٤٧٤ ـ ٤٧٦.

حجرة ينتهي بها امتداد الشرفة التي تتقدم حجرات الكوشك الثلاث، ولهذه الحجرة باب يفتح على تلك الشرفة، أما الحجرتان الثانية والثالثة، فيتوصل إليهما من خلال بابين بصدر الشرفة التي تتقدمهما، وتتميز الحجرة الأولى منهما (وهي الوسطى) بوجود باب بها يؤدي إلى سلم مبني في سمك الجدار، ينزل منه إلى طابق، أما الحجرة الثانية ـ وهي آخر الحجرات الثلاث من جهة اليمين ـ فقد أقيمت أساسًا لتكون بمثابة الحجرة الدافئة للحمام الملحق بها، وقد سد الباب المؤدي إليه فيما بعد[(١)].

ويتقدم الحجرات الثلاث شرفة تمتد بامتداد الواجهة، وتقدر وتبلغ مساحتها ٩ × ٤١م٢، وتشرف على الفناء الثالث من خلال بائكة ذات تسعة عقود نصف دائرية، ويتميز هذا الكشك ـ أيضًا ـ باستخدام العقد المعروف بعقد بروسة (أوبورصة)، سواء في المدخل، أو في المشربية التي توجد بحجرة الأوجاق (المدفأة)، فضلاً عن العقود نصف الدائرية، والعقود المدببة.

هذا، ولم يلبث هذا الكشك أن تحول في عصر السلطان سليم الأول إلى خزانة للمجوهرات والنفائس، وما يزال يستخدم لنفس الغرض حتى الآن كجزء من متحف طوب قابي[(٢)].

وتوجد في الفناء الثالث ـ أيضًا ـ قاعة العرش التي أمر بإنشائها مما يلي باب السعادة السلطان مراد الثالث ٩٩٣هـ ـ ١٥٨٥م، وهي عبارة عن قاعة مستطيلة مرتفعة عن أرض الفناء، ويصعد إليها من خلال سلم ذي قلبتين،

---

(١) آصلان آبا، **فنون الترك**، ص٢٢٦ ـ ٢٢٧.

(٢) آصلان آبا، **فنون الترك**، ص٢٢٧.

ويلتف حول القاعة رواق مقنطر من جوانبها الأربعة.

وبجوار تلك القاعة أقيمت مكتبة السلطان أحمد الثالث (١١١٥ ـ ١١٤٣هـ ـ ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠م)، وقد صممت على هيئة حرف T، وعلى ذلك تعتبر من المكتبات ذات التصميم المتميز الذي لا نجده في مكتبات أخرى غيرها.

ويوجد في الركن المقابل لكوشك الفاتح جناح الأمانات المقدسة الذي يضم البردة النبوية الشريفة (خرقة سعادت)، والآثار النبوية الشريفة ـ على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى السلام ـ، ويشتمل ذلك الجناح على أربع حجرات صغيرة تعلوها القباب، ويتقدمها رواق مقنطر على هيئة حرف L، تعلوه هو الآخر القباب الصغيرة المتساوية.

وتتناثر في الفناء مجموعة متميزة من الأبنية، وهي: كوشك روان، وكوشك بغداد للسلطان مراد الرابع (١٠٣٣ ـ ١٠٥٠هـ ـ ١٦٢٣ ـ ١٦٤٠)، وكوشك مصطفى باشا، وكوشك عبدالحميد، فضلاً عن حديقة زهرة اللاله.

وقد أمر بإنشاء كوشك روان مراد الرابع تخليداً لذكرى انتصاره واستيلائه على قلعة روان عام ١٠٤٥هـ ـ ١٦٣٥م، وكان الفراغ من بنائه عام ١٠٤٦هـ ـ ١٦٣٦م، وهو كوشك صغير صمم وفق الطراز الإيواني؛ حيث يتوسطه مربع تعلوه قبة، وتحيط به ثلاثة إيوانات تسقفها الأسقف الخشبية، أما الجانب الرابع الذي يخلو من وجود الإيوان، فقد وضع فيه اوجاق (مدفأة) ارتفاعه ١٥م، ويتميز هذا الكوشك بكسوته الخزفية الرائعة من الداخل والخارج، فضلاً عن الكسوة الرخامية والزخارف الناتئة التي تحلي بواطن أسقف الإيوانات

الثلاثة، والأبواب الخشبية المطعمة بالصدف؛ مما أضفى عليه تلك الحلة القشيبة التي تنتقل فيه العين من حسن إلى أحسن.

أما كوشك بغداد الذي أمر بإنشائه مراد الرابع ـ أيضًا ـ تخليدًا لذكرى انتصاره وفتحه لمدينة بغداد (الفتح الثاني) عام ١٠٤٨هـ ـ ١٦٣٨م، وكان الفراغ من بنائه عام ١٠٤٩هـ ـ ١٦٣٩م، فهو يشبه في تصميمه كوشك روان، إلا أنه يختلف عنه في اشتماله على أربعة إيوانات بدلاً من ثلاثة، وبذلك اكتملت فيه عناصر مفردات التخطيط المتعامد، أو المتقابل، المعروف خطأ بالتخطيط الصليبي (Cruciform Plan)، وعلى ذلك فهو يعيد إلى ذاكرتنا تصميم جينيلي كوشك، ولكن على نطاق أصغر من جهة، ووفق طراز الباروك من جهة ثانية، ويعلو درقاعته قبة قطرها ٩م[٢]، أما الإيوانات الأربعة التي تتعامد عليها، فتسقفها الأسقف الخشبية، ويلتف حول الكوشك من جوانبه الأربعة رواق مقنطر، ويتميز هذا الكوشك بكسوته الخزفية الداخلية والخارجية، فضلاً عن الزخارف البديعة التي تحلي بواطن الأسقف الخشبية للإيوانات والأبواب الخشبية المطعمة بالصدف والعاج؛ ما جعله آية في الروعة والإبداع، تنتقل العين فيه من حسن إلى أحسن.

وعلى ذلك، فإن كلاً من كوشك روان وبغداد يعدان خير شاهد على أن العمارة العثمانية لم تفقد حتى ذلك الوقت (قرب منتصف ق١١هـ ـ ١٧م) قيمتها المعمارية، ومستواها الفني العالي.

أما كوشك مصطفى باشا، وكوشك عبد المجيد، فلكل منهما تصميم مختلف عن كوشك روان، وكوشك بغداد.

ويعد كوشك عبدالمجيد ١٢٥٦هـ ـ ١٨٤٠م أكبر الأكشاك، حتى يبدو وكأنه سراي مستقل بذاته، وهو يحتل الجهة الجنوبية للفناء الرابع المطلة على بحر مرمرة، كما أنه يعكس بحق قوة التأثيرات الأوروبية وتغلغلها قرب منتصف ق١٣هـ ـ ١٩م.

أما جناح الحرملك، فيشغل مساحة واسعة تحتل القسم الشمالي من السراي على حدود الفناءين الثاني والثالث، ويحتوي هذا الجناح على عدد من الأفنية تتوزع حولها الحجرات والقاعات، والحمامات والمكتبات والأكشاك، وغير ذلك من المنافع والمرافق والملاحق، وترجع أقدم أجزاء هذا الجناح إلى النصف الثاني من القرن ٩هـ ـ ١٥م والقرن ١٠هـ ـ ١٦م، وأهم ما فيه: تلك الأبنية التي أشرف على بنائها قوجه معمار سنان، وتخص مراد الثالث، والحمام السلطاني، وقاعة العرش الداخلية المسقوفة بقبة تعتبر أكبر قباب السراي، ويتصل بهذه القاعة حُجر نوم مراد الثالث ٩٨٣هـ ـ ١٥٧٨م، وتعلوها هي الأخرى قبة، وقد أضيفت لها فيما بعد حجرة القراءة للسلطان أحمد الأول (١٠١٢ ـ ١٠٢٦هـ ـ ١٦٠٣ ـ ١٦١٧م)، وتوجد بها دواليب ومصاريع وأبواب مرصعة بعروق اللؤلؤ، وقشرة ذيل السلحفاة، وتتصل بها حجرة طعام أحمد الثالث (١١١٥ ـ ١١٤٣هـ ـ ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠م) التي تعرف بحجرة الفاكهة ١١١٧هـ ـ ١٧٠٥م، وتكسو جدرانها بانوهات خشبية مستطيلة رسمت بها مزهريات الورود، وصحون الفاكهة المطلية باللالكيه.

ويوجد أسفل قاعة العرش وحجر نوم مراد الثالث جناح ولي العهد المعروف بالقفص، وحجرة النافورة، وحجرة الأوجاق (المدفأة)، ويتوصل إليها من الطريق الذهبي المتفرع من المدخل الرئيسي للجناح، ويتصل

حمام السلطان بقاعة العرش الداخليـة، ويشغل جناح والدة سلطان الجانب الأيسر من جناح السلطان مراد، وهو يشتمل على فناء، وحجرة نوم، وحمام ملاصق لحمام السلطان، وحجرة طعـام، وقد شحنت الجـدران والأسقف والقباب والأبواب والدواليب بشتى أنواع النقوش الزخرفية التي تعكس طراز الباروك والروكوكو.

ويعلو حمام السلطان وحمام الوالـدة حجرة نوم السلطان عبد الحميد الأول، ويتصل بها صالون سليم الثالث، أما كوشك عثمان الثالث، وتراس عثمان الثالث، فيقعان خلف قاعة العرش الداخلية، وإذا كان جناح السلطان مراد بمفرداته المشار إليها يشغل تقريبًا الجـزء الشمالي الواقع خـارج حدود الفناء الثالث، ويمتد حتى سور القصر بكشوك عثمان الثالث البارز عن سمت السور؛ فإن القسم الثاني من جناح الحـرملك يشغل الجزء الشمالي الواقـع خارج حددود الفناء الثاني، وتمتد مفرداته حتى تلتصق بسور القصر، ويشتمل هـذا القسم على جناح الحريم بمفرداتـه المختلفـة؛ من الفنـاء، والمطبخ، والحمام، والشقق، والمستشفى، والحديقة، وغير ذلك[1].

كـذلك لا تفوتنـا الإشارة إلى حـدائق السراي، وكيف كـان تنسيقهـا وتصميمها رائعًا بدرجة كبيرة، فإنه من خلال تشكيلات الأجنحة في الحدائق

---

(١) آصلان آبا، **فنون الترك**، ص٢٢٧ ـ ٢٢٨، الريحاوي، **العمارة**، ص٤٧٤ ـ ٤٧٦؛ Goodwin, A history, PP. 321 _ 330, levely the World, PP. 110 _ 111., Davis, F., the Topkapi in Istanbul, New_York, (1970), PP. 17 _ 284.

(والحق أن هذا الكتاب الأخير يعد من أحسن ما كتب عن طوب قابي سراي).

استطاع مجمع القصر الرئيسي على قمة الجبل أن يجد حيلة مع أكشاك شاطئ البحر، والقصور الصغيرة، وقد صممت الحدائق، ونسقت في شكل ممرات مكشوفة تطوق السراي من الشرق والغرب، والشمال، وهناك حدائق الأزهار والفاكهة والخضروات، فضلاً عن ترك مساحات أخرى للصيد من جهة، وممارسة بعض أنواع الرياضة من جهة ثانية، وقد جاء فن التنسيق عامة متناسبًا وملائمًا لتصميم السراي من جهة، وتكسيات تزييناتها ومفردات أثاثها من جهة ثانية؛ بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما بأي حال من الأحوال[1].

* * *

المبحث الرابع
من عمائر المنافع العامة

١ ـ مقياس النيل بالقاهرة: ٢٤٧هـ ـ ٨٦١م (لوحتا ٣٠ ـ ٣١).

كان الهدف من إنشاء المقاييس هو قياس مناسيب المياه في نهر النيل؛ لمعرفة مقدار ارتفاعها من عدمه (الزيادة أو النقصان)؛ نظرًا لعلاقتها الوثيقة بمواسم الزراعة؛ وبالتالي ري الأراضي الزراعية، وما يرتبط بذلك من رخاء البلاد أو قحطها، ومن ثم كان يتوقف على مقدار هذه الزيادة تقدير الخراج (ضريبة الأراضي)، فإذا بلغت الزيادة ١٦ ذراعًا، كان ذلك عام وفاء النيل، وتقام الاحتفالات بوفاء النيل، ويتم تخليق المقياس (بالزعفران والمسك)،

---

(١) أفيا بان، جونول أسلان أوغلو، مميزات الحدائق الأناضولية التركية بصفة عامة، وحدائق توب كابي بصفة خاصة، البناء، السنة ٦، العدد (٣١)، (١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٦م)، ص٧١ ـ ٧٢.

ويكسر الخليج[1]؛ ـ أي: يحفر السد حتى يجري الماء في الخليج (وهو خليج أمير المؤمنين الذي ردم في أواخر القرن ١٩م، ويعرف موضعه بشارع الخليج المصري، وحاليًا بشارع بورسعيد)، وشارع السد بالسيدة زينب لا يزال يحمل اسمه حتى الآن ـ، ويعم الفرح والسرور جميع طبقات الشعب حكامًا ومحكومين، خاصتهم وعامتهم على السواء؛ كما أشرنا عند دراسة مظاهر الحياة الاجتماعية في الحضارة الإسلامية في الباب الأول من هذا الكتاب.

أما إذا لم يوف النيل، فيصيب الناس القلق والفزع، ويزيد الغلاء، وترتفع الأسعار؛ بل ويذبح المسكين بغير سكين ـ على حد قول ابن إياس ـ.

ومهما يكن من أمر، فإن مقياس النيل الحالي هو أقدم أثر باق على حالته الأصلية في مصر الإسلامية من عصر الولاة (٢١ ـ ٢٥٤هـ ـ ٦٤١ ـ ٨٦٨م).

ـ الموقع:

يقع هذا المقياس في الطرف الجنوبي الشرقي من جزيرة الروضة بحي المنيل بالقاهرة.

---

(١) سليم، محمود رزق، النيل في **عصر المماليك**، القاهرة (١٩٦٥م)، ص٤٥ ـ ٦٧؛ المناوي، محمد حمدي، **نهر النيل في المكتبة العربية**، القاهرة (١٩٦٦م)، ص١٤٧ ـ ١٥٤، ١٥٨ ـ ١٦٥؛ قاسم، قاسم عبده، **النيل والمجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك**، القاهرة (١٩٧٨م)، ص١٦ ـ ١٨، ٤٠، ٤٣ ـ ٤٦.

ـ المنشئ :

أمر بإنشاء هذا المقياس الخليفة العباسي المتوكل على الله عام ٢٤٧هـ ـ ٨٦١م، على يدي أحمد بن محمد الحاسب مهندس المقياس؛ وقد توالت عليه أعمال الإصلاح والتجديد والترميم والإضافة وتنظيف البئر، ورفع ما كان يتراكم بقاعه من الطمي، وغير ذلك، ومن ذلك في حدث في عام ٢٥٩هـ ـ ٨٧٢م، على يد أحمد بن طولون، وعام ٤٨٥هـ ـ ١٠٩٢م، على يد بدر الجمالي في عهد الخليفة الفاطمي المستنصر بالله (ت٤٨٧هـ ـ ١٠٩٤م)، وبنى إلى جواره جامعًا عرف بجامع المقياس (مندرس الآن).

وفي العصر المملوكي البحري أقيمت قبة لهذا المقياس في عهد السلطان الظاهر بيبرس، وفي عهد السلطان الچركسي الأشرف قايتباي تم ترميمه وإصلاحه، واستمر ذلك خلال العصر العثماني على يدي علي بك الكبير، وحمزة باشا، ثم في فترة الاحتلال الفرنسي لمصر (١٧٩٨ ـ ١٨٠٠م)، ثم في عهد أسرة محمد علي، على يدي وزارة الأشغال (نظارة الأشغال) المصرية ١٣٠٥هـ ـ ١٨٨٧م و١٣١١هـ ـ ١٨٩٣م، ومصلحة المباني وتفتيش ري الجيزة، ولجنة حفظ الآثار العربية ١٣٤٣هـ ـ ١٩٢٥م، وفي عام ١٣٦٧هـ ـ ١٩٤٧م أقيمت القبة الحالية للمقياس، وهي قبة خشبية مخروطية الشكل تزدان بنقوش زخرفية ملونة ومذهبة[1].

(١) نوار، سامي محمد، **المنشآت المائية بمصر منذ الفتح الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي**، الإسكندرية (١٩٩٩م)، ص١٨ ـ ٢٣؛ عبد الرازق، **العمارة الإسلامية في العصرين العباسي والفاطمي**، القاهرة (١٩٩٩م)، ص٨٤ ـ ٨٩؛ **تاريخ مصر وآثارها الإسلامية**، القاهرة (١٩٩٣م)، ص٧٨ ـ ٨٢؛ رزق، **المنشآت** =

ثم قام المجلس الأعلى للآثار المصرية بترميم المقياس والأبنية المجاورة له.

ولهذا المقياس أهمية آثارية، سواء من حيث تخطيطه العام، أو من حيث عناصره المعمارية ونقوشه الكتابية والزخرفية.

ـ التخطيط (شكل ٩٢):

يعد هذا المقياس من أجلِّ الأعمال المعمارية الهندسية، فهو عبارة عن بئر عميقة يصل عمقها إلى نحو ١٢م٢، وعرض فوهتها المربعة (الطابق الثالث) نحو ٦م٢، وقد شيدت جدرانها على طبلية من جذوع الأشجار الضخمة، وقد حملت هذه الطبلية أحجار البناء المتقنة النحت، وهي من نوع الأحجار المبوصة. وصممت هذه البئر على ثلاثة طوابق: الأول ـ وهو السفلي ـ دائري، والثاني ـ وهو الأوسط ـ مربع، طول ضلعه أكبر من قطر الدائرة، الثالث ـ وهو العلوي، ويمثل في ذات الوقت فوهة البئر ـ مربع، ولكن ضلعه أكبر من ضلع الطابق الثاني (الأوسط)، ويدل هذا التدرج في سمك الجدران على دراية ومعرفة بالنظرية الهندسية الخاصة بازدياد الضغط الأفقي

= **المائية**، ص٢٧٦ ـ ٢٨٠؛ إبراهيم، إيهاب، **مهندس مقياس النيل**، حوليات إسلامية، المجلد ٣٩، القاهرة (٢٠٠٥م)، ص١ ـ ٨؛ سامح، **العمارة الإسلامية في مصر**، ص١٧ ـ ١٨؛ كريزول، **الآثار الإسلامية**، ص٣٨٥ ـ ٣٨٩؛

Creswell and Allan, Ashort, PP. 383 - 385. , Abouseif, islamic Architecture, PP 50-51. , Ghaleb, K.O. , Le Miqyas ou Nilometre de L'ile de Rodah, Le Caire (1951), Popper, W. , The Cairo Nilometer, Studies in ibntaghribirdi's Chronicles of Egypt, Parte I. , Berkeley (1951).

للأتربة على الجدران كلما ازداد عمقها، ولهذا السبب بنيت جدران البئر بحيث يزيد سمكها كلما ازداد عمقها في الأرض.

كذلك فإن المونة التي استخدمت في لصق أحجار البناء المتقنة النحت ظلت تقاوم التحلل بفعل الماء فترة تزيد على أحد عشر قرناً من الزمان.

ويجري حول جدران البئر من الداخل درج يصل إلى القاع، ويتصل البئر بالنيل بواسطة ثلاثة أنفاق يصب ماؤها في البئر من خلال ثلاث فتحات في الجانب الشرقي، بعضها فوق بعض حتى يظل الماء ساكناً في البئر، وقد صممت واجهاتها على هيئة دخلات غائرة في الجدران، متوجة بعقود مدببة ذات مركز ترتكز على أعمدة مندمجة في الجدران ذات تيجان وقواعد ناقوسية أو كأسية الشكل.

هذا، وقد وضع في محور البئر وفوق الطبلية (القاعدة) الخشبية عمود رخامي مرتفع بارتفاع البئر؛ حيث يصل ارتفاعه إلى نحو عشرة أمتار ونصف المتر، وعلى ذلك يمكن القول بأن الطبلية الخشبية التي شيدت كأساس ارتفعت فوقه جدران البناء كما سبق القول، قد استخدمت في نفس الوقت كقاعدة يرتكز عليها العمود الأوسط؛ بحيث لا يتعرض للهبوط أو الزحزحة من مكانه إذا كان له أساس منفصل؛ مما يدل على العبقرية الهندسية في ذلك الوقت.

كذلك فقد ثبت العمود من أعلى بكمرة أو رباط خشبي ثبت طرفاها بجدران فوهة (الطابق الأعلى)، وعمود المقياس ذو قطاع متعدد الأضلاع، وقد حفرت عليه علامات تمثل الأذرع والقراريط التي تعين ارتفاع منسوب الماء في البئر، وبالتالي منسوبه في النيل الذي يتصل بالبئر من خلال الأنفاق الثلاثة المشار إليها.

ومن الواضح أن أعمال البناء في المقياس قد استغرقت ما يقرب من ستة أشهر، وهي الفترة ما بين هبوط النيل إلى الحد الذي يكاد يجف فيه تمامًا فرع النيل بين الروضة والفسطاط، وبين فيضانه مرة أخرى[(١)].

ـ العناصر المعمارية والنقوش:

تتجلى أهمية المقياس من هذه الناحية في النقاط التالية:

١ ـ يشتمل المقياس على أقدم مثل مؤرخ للعقد المدبب ذي المركزين في مصر، وهو يتوج الدخلات الأربع المشار إليها سابقًا.

٢ ـ قاعدة الأعمدة الركنية المندمجة التي اتخذت الهيئة الكأسية أو الناقوسية الشكل تعد أقدم أنموذج باق لها في مصر.

أما عن أقدم أنموذج لها في العمارة الإسلامية، فيوجد في سامرا، ولدينا بعد ذلك نماذج لاحقة كثيرة، سواء لقواعد الأعمدة، أو لتيجانها.

٣ ـ يشتمل هذا المقياس على أقدم النقوش الكتابية التسجيلية المحفورة والمسجلة على العمائر الإسلامية في مصر، ومنها نقوش الجانبين الشمالي والشرقي، وترجع إلى المتوكل العباسي ٢٤٧هـ ـ ٨٦١م، ونقوش الجانبين الجنوبي والغربي، وترجع إلى أحمد بن طولون ٢٥٩هـ ـ ٨٧٣م[(٢)].

---

(١) شافعي، **العمارة العربية في مصر الإسلامية**، ص٣٩١ ـ ٣٩٣؛ **العمارة العربية الإسلامية**، ص٣٣ ـ ٣٤؛ عبد الرازق، **العمارة الإسلامية**، ص٨٥ ـ ٨٦؛ **تاريخ وآثار مصر الإسلامية**، ص٨٠ ـ ٨١.

(٢) انظر: شافعي، **العمارة العربية في مصر الإسلامية**، ص٣٩٣؛ جمعة، إبراهيم، **دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة**، القاهرة (١٩٦٩م)، ص١٩٢ ـ ١٩٦.

٢ ـ قناطر مياه القلعة المعروفة بمجرى العيون بحي مصر القديمة بالقاهرة: (شكل ٤٠٧، لوحات ٤٧٦، ٤٩٤ ـ ٤٩٦).

من المعروف أن القلعة صارت مقرًا للحكم وكرسي السلطنة بعد أن كملت عمارتها على يد الملك الكامل محمد في سلطنة أبيه الملك العادل في عام ٦٠٤هـ ـ ١٢٠٧م، وتحول إليها (أي: انتقل إليها) من دار الوزارة (كانت تشغل موضع مدرسة قراسنقر، وخانقاه بيبرس الجاشنكير بشارع الجمالية بالقاهرة)، ويضيف المقريزي، فيذكر: «وما برح يسكنها حتى مات (ت٦٣٥هـ ـ ١٢٣٧م)، فاستمرت من بعده دار مملكة مصر إلى يومنا (أي: حتى زمن المقريزي المتوفى ٨٤٥هـ ـ ١٤٤٢م)...»[١].

بل واستمرت كذلك حتى أواخر العصر المملوكي ٩٢٣هـ ـ ١٥١٧م، وطوال العصر العثماني، وعصر أسرة محمد علي، وتحديدًا عام ١٢٩١هـ ـ ١٨٧٤م عندما اتخذ الخديوي إسماعيل من قصر عابدين الشهير (بحي عابدين بالقاهرة) مقرًا للحكم[٢].

ومن هنا كان لا بد من تزويد القلعة بالمياه، وفي ذلك يذكر المقريزي تحت عنوان: ذكر المياه التي بقلعة الجبل: «وجميع مياه القلعة من ماء النيل

---

(١) المقريزي، **الخطط**، مج٣، ص٦٤٦، ٦٤٨.

(٢) الجوهري، محمود محمد، **قصور الرجعية**، ج١، القاهرة (١٩٦٢م)، ص٢٦؛ إسماعيل، محمد حسام الدين، **مدينة القاهرة من ولاية محمد علي إلى إسماعيل (١٨٠٥ ـ ١٨٧٩م)**، القاهرة (١٩٩٧م)، ص٣٤٤؛ نجم، عبد المنصف سالم، **قصور الأمراء والباشوات في مدينة القاهرة في القرن التاسع عشر**، ج١، القاهرة (٢٠٠٢م)، ص٢٠٤.

تنقل من موضع إلى موضع حتى تمر في جميع ما يحتاج إليـه بالقلعة، وقد اعتنى الملوك بعمل السواقي التي تنقل الماء من بحـر النيل إلى القلعة عناية عظيمة. . .»[1].

وقبل أن نفصل القول في تلك المشروعـات الحيويـة المهمـة ودائمة النفع ينبغي أن نذكر: أن مثل هذه المشروعات قد اعتمدت بدرجة كبيرة على الاستفادة من وجـود سور صلاح الدين المعروف بسور مدينة مصر الشرقي والجنوبي، وهذا الأخير كان ينتهي عند باب القنطرة (كوم ابن غراب) الواقع جنوبي مصر[2]، ومن ثم كانت تنقل المياه منـذ العصر الأيوبي من عند هذا الباب؛ حيث كان يتم رفـع مـاء النيل بواسطة السواقي التـي تنقل المـاء إلى أعلى السور (أي: إلى القناة أو المجـرى المغطى في أعلى السور)، وتوجد

---

(١) المقريزي، **الخطط**، مج٣، ص٧٤٣.

(٢) لا تزال توجـد أجزاء متقطعة من سور مدينة مصر الشرقي تبـدأ من مجرى العيون عنـد انقطاعها نحـو الشرق إلى القلعـة، ثم تتجـه نحـو الجنوب شرقي تلال عين الصيرة، وشرقي الموقـع القـديم لمدينـة الفسطاط، ثم تميل إلـى الغرب؛ حيث تنقطع أجزاء السور في الجنوب الشرقي لقصر الشمع تجاه كوم غراب بمصر القديمة، وقد كشفت الحفائر الأثرية أجزاء كثيرة من هذا السور تقدر بنحو ١١٩٨,٢٥م منها ٣٥٧م كشفها علي بك بهجت، و٨٤١,٢٥م كشفها حسن الهواري، وترجع أهمية ما اكتشفه الهواري إلى أنها تبين ميل السور في الجهة القبلية، واتجاهه نحو شاطئ النيل؛ زكي، عبد الرحمن، **قلعة مصر من السلطان صلاح الدين إلى الملك فاروق الأول**، القاهرة (١٩٥٠م)، ص١٢٦، ١٣٢، ١٣٤؛ طلعت، **أسوار صلاح الدين وآثرها في امتـداد القاهرة حتى عصر المماليك**، رسالـة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة (١٩٩٢م)، ص٦٧ ـ ٦٨.

سواقي أخرى في نهاية السور لترفع المياه إلى القلعة[1].

وفي عصر المماليك البحرية أولى السلطان الناصر محمد بن قلاوون (ت٧٤١هـ ـ ١٣٤٠م) هذه المشروعات اهتمامًا كبيرًا، وعناية عظيمة، ومن ذلك: أنه أمر في عام ٧١٢هـ ـ ١٣١٢م بإقامة أربع سواقي على بحر النيل؛ لتنقل الماء إلى «السور (أي: إلى القناة أو المجرى المغطى أعلى السور)، ثم من السور إلى القلعة، وعمل نقالة من المصنع (الصهريج، وكان موضعه بدرب اللبان خلف جامع المحمودية ومدرسة قاني باي أمير أخور) الذي عمله الظاهر بيبرس بجوار زاوية تقي الدين رجب التي بالرميلة (ميدان صلاح الدين أسفل القلعة، وتجاه مدرسة السلطان حسن بحي الخليفة بالقاهرة) تحت القلعة إلى بئر الإسطبل»[2].

ويذكر المقريزي: أنه في عام ٧٢٨هـ ـ ١٣٢٧م عزم السلطان الملك الناصر محمد على حفر خليج من ناحية حلوان إلى الجبل الأحمر المطل على القاهرة؛ ليسوق الماء إلى الميدان الذي عمله بالقلعة، وتحمل منه الماء إلى القلعة؛ ليصير الماء بها غزيرًا دائمًا صيفًا وشتاء لا ينقطع، ولكن هذا المشروع الحيوي المهم لم يتم[3].

---

(١) رمزي، محمد، **الجغرافيا التاريخية لمدينة القاهرة**، مجلة العلوم، المجلد ٥، السنة ٩، القاهرة (١٩٤٢م)، ص٦٥١ ـ ٦٥٣؛ الشامي، عبد العال، **مدن مصر وقراها في القرن الثامن الهجري**، مجلة كلية الآداب ـ جامعة المنيا، المجلد ٩، العدد (١)، (١٩٩١م)، ص٤٩ ـ ٥١، ٧٢.

(٢) المقريزي، **الخطط**، (٣/ ٧٤٣).

(٣) المقريزي، **الخطط**، (٣/ ٧٤٣ ـ ٧٤٤).

ويضيف المقريزي، فيذكر: «فلما كانت سنة إحدى وأربعين وسبع مئة (١٣٤٠م) اهتم الملك الناصر بسوق الماء إلى القلعة، وتكثير بها لأجل سقي الأشجار وملء الفساقي، ولأجل مراحات الغنم والأبقار، فطلب المهندسين والبنائين، ونزل معهم، وسار في طول القناطر التي تحمل الماء من النيل إلى القلعة حتى انتهى إلى الساحل، فأمر بحفر بئر أخرى ليركب عليها القناطر حتى تتصل بالقناطر العتيقة، فيجتمع الماء من بئرين، ويصير ماءً واحدًا يجري إلى القلعة؛ فيسقي الميدان وغيره، فعمل ذلك، ثم أحب الزيادة في الماء ـ أيضًا ـ، فركب ومعه المهندسون إلى بركة الحبش (يشغل موضعها البساتين ودار السلام حاليًا)، وأمر بحفر خليج صغير يخرج من البحر (أي: النيل)، ويمر إلى حائط الرصد (إسطبل عنتر حاليًا)، وينقر في الحجر تحت الرصد عشر آبار يصب فيها الخليج المذكور، ويركب على الآبار السواقي لتنقل الماء إلى القناطر العتيقة التي تحمل الماء إلى القلعة؛ زيادة لها، وتكثيرًا في الماء. . . وصار السلطان يتعاهد النزول للعمل كلّ قليل، فعمل عمق الخليج من فم البحر أربع قصبات، عمق كل بئر في الحجر أربعون ذراعًا، فقدر الله تعالى موت الملك الناصر قبل تمام هذا العمل، فبطل ذلك، وانطم الخليج بعد ذلك، وبقيت منه إلى اليوم (أي: حتى زمن المقريزي المتوفى عام ٨٤٥هـ ـ ١٤٤١م) قطعة بجوار رباط الآثار (جامع أثر النبي حاليًا أسفل الطريق الدائري)، وما زالت الحائط قائمة من الحجر في غاية الإتقان؛ من إحكام الصنعة، وجودة البناء عند سطح الجرف الذي يعرف اليوم بالرصد قائمًا من الأرض في طول الجرف إلى أعلاه حتى هدمه الأمير يلبغا السالمي في سنة اثنتي عشرة وثمان مئة (١٤٠٩م)، وأخذ ما كان

بـه من الحجر، فرم بـه القناطر التـي تحمل إلى اليوم المـاء حتى يصل إلى القلعـة، وكانت تعرف بسواقي السلطان، فلمـا هـدمت، جهل أكثر النـاس أمرها، ونسوا ذكرها»[١] (لوحة ٤٩٦).

هذا، ولم يتبق من قناطر السلطان الناصر محمد بن قلاوون سوى برج الساقية المعروفة بساقية الناصر أسفل القلعة بمنطقة عرب اليسار[٢]. (أثر رقم ٣٦٩).

ومن سلاطين المماليك الذين اهتموا بمثل هذه المشروعات السلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢ ـ ٩٠١هـ ـ ١٤٦٧ ـ ١٤٩٥م)، وقد بقي له باب بالمجرى فوق سور صلاح الدين (بجوار سبيل الوسية)، وهو مؤرخ بعام ٨٨٠هـ ـ ١٤٧٥م لا يزال يحتفظ بنقشه الإنشائي، فضلاً عن رنكين كتابيين للسلطان قايتباي، وإن كانا بحالة سيئة[٣]. (لوحة ٤٩٦).

أمـا السلـطان الأشـرف قـانصـوه الغـوري (٩٠٦ ـ ٩٢٢هـ ـ ١٥٠٠ ـ ١٥١٦م)، فقد خلد اسمه في صفحـات التاريخ بإنشاء قناطر جديدة لا تزال باقيـة حتى اليوم، وهي المعروفـة والمشهورة بمجـرى العيون، وذلك فيما بين (٩١١ ـ ٩١٤هـ ـ ١٥٠٥ ـ ١٥٠٨م)، وفي ذلك يذكر ابن إياس المعاصر

---

(١) المقريزي، **الخطط**، (٣/ ٧٤٤ ـ ٧٤٥).

(٢) نوار، سامي، **المنشآت المائية بمصر منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي**، الإسكندرية (١٩٩٩م)، ص١٠٠؛ رشاد، مديحة، **قناطر المياه في مصر من العصر الطولوني إلى عصر محمد علي باشا**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة (٢٠٠٤م)؛ ص١٥٥، ١٦١.

(٣) كازانوفا، **تاريخ ووصف قلعة القاهرة**، ص٥٣.

لتلك الفترة: أن السلطان الغوري قد أبطل المجراة القديمة التي كانت بدرب الخولي (عند نفق الملك الصالح حاليًا) بمصر العتيقة، وشرع في «بناء مجراة جديدة، مبدؤها عند موردة الحلفاء (ميدان فم الخليج عند سيالة الروضة) بالقرب من الجامع الجديد (أي: الجامع الناصري المندثر)، فأنشأ هناك بئرًا، وجعل لها مسربًا من بحر النيل، وصنع على هذه البئر عدة سواقي نقالة، وأنشأ من هناك مجراة على قناطر معقودة على دعائم متصلة إلى باب الزغلة، ومن هناك تتصل إلى الميدان والقلعة، فجاءت من العجائب والغرائب، وصرف عليها ما لا ينحصر من المال»[1].

ويضيف ابن إياس في أحداث عام ٩١٤هـ ـ ١٥٠٨م، فيذكر: «وفيه (أي: في شهر جمادى الآخرة) كان انتهاء العمل في المجرى، فدارت هناك الدواليب، وجرى الماء في المجراة حتى وصل إلى الميدان الذي تحت القلعة، ثم إن الصناع صنع هناك سواقي نقالة تجري ليل نهار»[2].

وقد وصف الرحالة التركي (أوليا جلبي) هذه القناطر تحت عنوان: «في بيان عقود الماء التي بناها السلطان الغوري وعددها»، فقال: «فبنى (أي: السلطان الغوري) في مصر القديمة ساقية شبيهة بقلعة، أنفق فيها ألف كيس مصري من ماله الخاص حسبة لله، ويصعد الراكب إلى تلك الساقية ثمانين ذراعًا حلزونيًا، ويرفع الماء من خمسة أماكن من النيل بدواليب تديرها الأبقار، ويفرغ في أحواض، ويجر منها فوق عقود الماء إلى القلعة في ساعة، وعقود الماء بناء حجري ضخم أقيم على ٣١٣ عقدًا، وإذا صادف بعض

(١) ابن إياس، بدائع الزهور، (٤/ ١١٠).

(٢) ابن إياس، بدائع الزهور، (٤/ ١٢٦).

أماكنه هوة، فقد بلغ ارتفاعه ثمانين باعًا، وبعضه خمسين باعًا، وفي مواضعه القليلة الارتفاع سدت نحو مئة من العقود. . . تجري المياه فوق هذه العقود حتى أسفل القلعة، فتملأ هناك آبارًا هائلة، وترفع منها بسواق، وترسل إلى ساقية بقصر الباشا، ومنها توزع على المطبخ والأسبلة وحديقة أغوات الباشا والأحواض. . . »[1].

وتعد هذه القناطر[2] مفخرة العمارة الإسلامية عامة، ومفخرة العمارة المصرية الإسلامية خاصة؛ من حيث إحكام الصنعة، وجودة البناء، وهي تتكون حاليًا من جزأين: الأول وهو برج المأخذ الذي يقع ببداية القناطر بميدان فم الخليج بسيالة الروضة، ولا يفصلها عن نهر النيل حاليًا سوى شارع الكورنيش (المتجه إلى مصر القديمة والمعادي وحلوان)، والثاني هو القناطر؛ أي: العقود التي تحمل قناة أو مجرى المياه، والتي كانت تمتد حتى القلعة، إلا أنه لم يتبق سوى الجزء الأكبر منها، وهو الذي يبدأ بعد برج المأخذ بفم الخليج، وينتهي بنهاية شارع مجرى العيون عند زاوية تقاطعه مع شارع صلاح سالم، ثم الجزء الذي يوجد بجوار سبيل الوسية، وهو الذي أقيم فوق سور

---

(١) جلبي، أوليا، **سياحتنامة مصر**، ص٢٥٨ ـ ٢٥٩.

(٢) اعتمدنا في هذه الدراسة على الدراسات التالية: ماهر، سعاد، **مجرى العيون بفم الخليج**، المجلة التاريخية المصرية، المجلد ٧، القاهرة (١٩٥٧م)، ص١٣٤ ـ ١٤٩؛ رزق، عاصم محمد، **المنشآت المائية في مصر الإسلامية من الفتح العربي حتى نهاية العصر الأيوبي ضمن كتاب النقائش والرسوم الصخرية في الوطن العربي**، الألكسو، تونس (١٩٩٧م)، ص٢٩١ ـ ٢٩٤، نوار، سامي، **المنشآت المائية**، ص٨٩ ـ ١٠٠؛ رشاد، **قناطر المياه**، ص٩٧ ـ ١٦١.

صلاح الدين، ويبدأ بجوار السبيل، فباب قايتباي الأول ٨٨٠هـ ـ ١٤٧٥م، وينتهي عند باب قايتباي الثاني ٨٩٩هـ ـ ١٤٨٥م الذي حل محل باب القرافة أسفل كوبري السيدة عائشة (بميدان السيدة عائشة بحي الخليفة بالقاهرة) هذا ويبلغ طول الجزء الأول (من عند المأخذ حتى نهايته بشارع صلاح سالم) نحو ٢,٢٠٠كم، والجزء الثاني (من عند سبيل الوسية حتى باب قايتباي الثاني المجدد بميدان السيدة عائشة) ٩٠٠م، وتقدر المسافة من باب قايتباي الثاني المجدد حتى ساقية الناصر أسفل القلعة بنحو ٣٢٠م[٢]، وهذا يعني: أن الطول الكلي لهذه القناطر أو ذلك المجرى كان يصل إلى ما يقرب من ٣كم، وتحديدًا ٣٤٢٠م[٢]، لم يتبق منها سوى ٣١٠٠م[٢]، والباقي منها على حالته الأصلية بدرجة كبيرة ٢٢٠٠م[٢]، (وهو الجزء الممتد من عند المأخذ حتى نهاية شارع مجرى العيون عند تقاطعه مع شارع صلاح سالم) (شكل ٤٠٧).

ـ الدراسة الوصفية[(١)] (لوحة ٤٩٤):

أ ـ برج المأخذ: وهو يمثل الجزء الأول للقناطر أو المجرى، وكان هذا البرج يقع على النيل مباشرة عند بنائه أما الآن، فيفصله عنه شارع كورنيش النيل ـ كما سبق القول ـ.

وقد بني بالحجر الفص النحيت، وهو على شكل مسدس غير منتظم الأضلاع، قطره حوالي ٣٨م[٢]، وارتفاعه حوالي ٢٥م، ومساحته حوالي ٦٢٥,٨٥م[٢]، ويوجد مسدس داخلي أصغر من المسدس الخارجي، وهو

---

(١) اعتمدنا على المقاسات التي وردت في رسالة الماجستير للباحثة مديحة رشاد، (ص٩٧ ـ ١٥٤).

يمثل حوائط البئر القابع أسفل البرج، والذي كان يتصل بالنيل بواسطة مسرب (مجرى مائي مقبي أو نفق أرضي)، وبداخل البئر عمود محيطه ١٠م٢، يرتفع إلى أعلى ليحمل حوضًا رخاميًا كبيرًا مسدس الشكل، تتجمع فيه المياه من الأحواض الستة، ثم يقوم بتوصيلها لقناة جر المياه المتصلة به، والتي تسير في خط متعرج (انثناءات) إلى الجهة الشمالية الشرقية، (وهي خط سير القناطر أوالمجرى) كذلك توجـد بهذا الحوض الكبير ست فتحات تغلق بقطعة من الحجر الصلد في حالـة عدم تشغيل المجرى، أو انسداد قناة جر المياه، أو حدوث عطل ما، ومن ثم تفتح لتسريب المياه مـرة أخرى إلى داخل البئر، وتوجـد ست سواقي لتقوم برفـع المياه من أسفل، وهنـاك مطلع (منحـدر) لصعود الـدواب لإدارة الساقيـة في الجـانب الشرقي للبرج، وهناك أكتـاف حجريـة كانت تحمل الأعمـدة الأفقيـة للسواقي؛ فضلاً عـن أكتاف أخـرى لا تزال معالمها باقية.

ب ـ القناطر أو العقود الحاملة لقناة جر المياه: يبدأ هذا الجزء من الضلع الشرقي لبرج المأخـذ مباشرة في اتجاه الشرق لمسافة ١٨٠م٢؛ حيث ينتهي عنـد القطع الأول لخط سير المجرى، وهو القطع الـذي أحدث لإقامة خط مترو حلوان (مترو الأنفاق)، ويبلغ عدد العقود في هذه المسافـة ٢٤عقدًا، يتراوح ارتفاعها ما بين ١٥,٢٠م (العقد الأول بعد المأخذ)، و١٢م (العقد الأخير قبـل القطع الأول)، فضلاً عـن دعامتين، وبعـد القطع الأول تستمر القناطر أو العقود لمسافة ٢٦,٢٠م٢ حتى تنتهي عند القطع الثاني (شارع أبي سيفين ـ الدويرة)، ويوجد في هذه المسافة عقد واحد ارتفاعه ١٢,٨٠٠م، واتساعه ٣,٨٠م٢، وتوجد دعامة واحدة نصف كروية على مسافة ٢,٨٠م٢،

من هذا العقد، وتستمر القناطر أو العقود بعد القطع الثاني (شارع أبي سيفين) لمسافة ٣١٨,٦٠م[٢] حتى تنتهي عند القطع الثالث (شارع حسن الأنور)، ويوجد بهذه المسافة ٣٢ عقدًا، و٥ دعامات، واحدة مستطيلة، وأربع نصف كروية، وتستمر القناطر أو العقود بعد القطع الثالث (شارع حسن الأنور) لمسافة ٢١٦م[٢] حتى تنتهي عند القطع الرابع (شارع الفسطاط)، ويوجد بهذه المسافة ٢٦ عقدًا، و٤ دعامات، ثلاث منها مستطيلة، وواحدة نصف كروية، وتستمر القناطر أو العقود بعد شارع الفسطاط حتى تنتهي عند شارع السكة الحديد، ويوجد في هذه المسافة ٢٤ عقدًا، ودعامة واحدة نصف كروية، ثم تستمر القناطر بعد شارع السكة الحديد حتى نهاية شارع مجرى العيون عند التقائه بشارع صلاح سالم، ويوجد في هذه المسافة ١٤٢ عقدًا (لوحة ٤٩٥).

وكان لشق طريق صلاح سالم أثره في قطع امتداد القناطر عند انحرافها بزاوية شبه قائمة لتتجه صوب القلعة؛ أي: في الموضع الذي يشغله عرض شارع صلاح سالم الحالي.

هذا، وتمتد القناطر أو العقود بعد زاوية انحرافها ـ صوب القلعة موازية الآن لشارع صلاح سالم بطول واجهتها الشمالية الغربية، أما واجهتها الجنوبية الشرقية، فتخفي معالمها أحواش ومدافن، وأول ما يقابلنا الجزء المجاور لسبيل الوسية، ثم باب قايتباي الأول ٨٨٠هـ ـ ١٤٧٥م (لوحة ٤٩٦)، وتستمر القناطر أو العقود فوق سور صلاح الدين حتى تربة أزدمر من علي باي الأشرفي (ت٩١٣هـ ـ ١٥٠٧م) المعروفة بمسجد الزمر (أثر رقم ١٧٤) الذي يبدو اليوم ملاصقًا للواجهة الجنوبية الشرقية لمجرى المياه، ويوجد في هذه المسافة ٥٥ عقدًا، منها ٣٥ عقدًا تنتهي عند القطع الأول بتلك المسافة (شارع قرافة

الإمام الشافعي، أو شارع عين الحياة)، ومن الملاحظ: أنه يوجد فيما بين العقدين ٢٦ و٢٧ جدار مصمت يخلو من العقود لمسافة ١٩م٢، وبعد القطع الأول تستمر العقود العشرون الباقية حتى تنتهي عند القطع الثاني بتلك المسافة (شارع الأقدام)، وتختفي القناطر أو العقود في المسافة الباقية حيث حل محلها جدار مصمت ارتفاعه يقرب من ٥م، يمتد على نفس محور مجرى العيون ـ أي: للشمال الشرقي ـ وتوجد في هذه المسافة ٦ حجرات رماية، ثم باب القرافة الأصلي الذي اكتشف عام ١٩٤٣م، وبعده بنحو ٢٣م٢ يوجد باب قايتباي الثاني الذي أنشئ عام ٨٩٩هـ ـ ١٤٨٥م، والذي تم ترحيله عن موضعه الأصلي بنحو ١٠م٢، وكان يوجد بعد باب قايتباي الثاني سور بطول ٧م يمتد إلى الشمال الشرقي، ويأخذ اتجاه القلعة، وقد تمت إزالة هذا السور عام ١٩٧٠م لتوسيع وتحسين حركة المرور بميدان السيدة عائشة(١).

هذا، ويلاحظ أن القناطر أو العقود الحاملة لمجرى العيون تسير صوب القلعة في خط متعرج، وكأنها ثعبان، يسعى هذا من جهة، ومن جهة ثانية يلاحظ تفاوت في ارتفاع العقود من جزء لآخر، وهو الأمر الذي يساعد على سرعة جريان المياه في القناة التي تسير أعلى القناطر أو العقود الحاملة لها. ومن جهة أخرى يلاحظ أن ارتفاع منسوب أرضية الشارع (شارع مجرى العيون) كاد أن يخفي بعض القناطر أو العقود الحاملة لقناة جر المياه؛ بحيث لم يعد يظهر منها سوى الجزء العلوي منها.

أما عن مواد البناء المستخدمة في هذه القناطر، فهي الحجر الفص

---

(١) طلعت، أسوار صلاح الدين، ص٨٨ ـ ٩٩.

النحيت في برج المأخذ، وبعض أجزاء المجرى، والحجر المسنم في العقود الحاملة لقناة جر المياه؛ فضلاً عن الحجر المكسور (الدبش)، وقد استخدم في إقامة السور ليملأ المسافة بين واجهتي الحوائط، كذلك استخدام الآجر (الطوب الأحمر) في القباب الضحلة في برج المأخذ، واستخدمت مونة الخافقي المعروفة بالقصروميل (خليط من تراب الفحم والرماد والجير والحمرة) لتبطين قناة جر المياه وأحواض تجميع المياه بأعلى سطح البرج. كذلك لا ننسى الإشارة إلى الأربطة الخشبية (الميد) والأوتار الخشبية، أما العقود، فأغلبها العقد المدبب، ثم نصف الدائري، والعقود العاتقة، والكوابيل، والأكتاف أو الدعامات.

وكان للخط العربي دوره التسجيلي والزخرفي، فبالإضافة لنقوش الإنشاء والتجديد نجد الرنوك الكتابية (الدروع أو الخراطيش لكل من السلطان قايتباي، والسلطان الغوري).

وكان عدد هذه القناطر أو العقود في عام (١٦٧٢م) ٣٧٢ عقدًا، وقد أحصتها مديحة رشاد عام ٢٠٠٣م بـ ٣٠٩ عقدًا، منها ٢٥٤ بعد برج المأخذ حتى نهاية شارع مجرى العيون عند التقائه بشارع صلاح سالم، و٥٥ عقدًا في الجزء الذي يسير فوق سور صلاح الدين، وينتهي عند تربة أزدمر المعروفة بمسجد الزمر[١].

والواقع أن عدد القناطر أو العقود الحاملة لمجرى العيون يبلغ ٣٠٤ عقدًا، منها ٢٤٩ بعد برج المأخذ، و٥٥ فوق سور صلاح الدين.

---

(١) رشاد، **قناطر المياه**، ص١٨٨ ـ ١٩٧، ٢٠٢.

أما عن خطوات رفـع مياه النيل، وإيصالها إلى القلعـة بواسطة مجرى العيون، فكانت تتم على النحو التالي:

١ ـ ترفع مياه النيل من خلال السواقي الست ببرج المأخذ بارتفاع ٢٥م تقريبًا، وتملأ الأحواض الستة، وتتجمع بعد ذلك في الحوض الكبير المسدس الشكل، والذي تتصل به قناة جر المياه التي تسير في خط متعرج (انثناءات) إلى الجهة الشمالية الشرقية لمسافة ٣١٠٠م٢ جنوب القلعة، وعند باب القرافة (بميدان السيدة عائشة) كان يوجد برج مسدس ثان (مندرس الآن) يقوم برفع المياه للمرة الثانية لمسافة ٣٢٠م٢ (وهي المسافة المندرسة الآن) تنتهي بعرب اليسار عند البرج المعروف بساقية الناصر محمد.

٢ ـ وعن طريق ساقيـة الناصر محمد (التي ماتزال آثارها باقيـة بعرب اليسار أسفل قصر الجوهرة بالقلعـة كان يتم رفع المياه للمرة الثالثـة لمسافة تقرب من ٢٠٠م٢، وهناك ثلاث فتحات معقودة تدخل منها المياه إلى قنـاة مغطاة أسفل سطح أرض القلعة، كانت تمتـد لمسافة ٣٠٠م٢ تقريبًا؛ حيث تتجمع هـذه المياه، ويتم رفعها بواسطة ست سواقي في برج يقع على بعـد ٤٠م٢ جنوب غربي بئر يوسف، وتجمع هذه المياه في أربعة أحواض، ومنها توزع إلى مختلف جهات القلعـة بواسطة أربعـة أنابيب أو أقصاب (مواسير) مغيبة أسفل الأرض)[1].

هذا، وقد أجريت بعض أعمال الترميم والتجديد لمجرى العيون خلال العصر العثمـانـي، ومنهـا: مـا قام بـه كـل من علي باشا قـراقاش (١٠٧٩ ـ ١٠٨٠هـ ـ ١٦٦٨ ـ ١٦٦٩م) عام ١٠٨٠هـ ـ ١٦٦٩م، وحسن باشا السلحدار

(١) رشاد، **قناطر المياه**، ص١٨٢ ـ ١٨٤.

(١٠٩٩ ـ ١١٠٠هـ ـ ١٦٨٧ ـ ١٦٨٩م) عام ١١٠٠هـ ـ ١٦٨٩م، وعابدي باشا (١١٢٦ ـ ١١٢٩هـ ـ ١٧١٤ ـ ١٧١٦م) عام ١١٢٩هـ ـ ١٧١٦م، وهو ما تؤيده النقوش الآثارية المحفوظة حاليًا بمتحف الفن الإسلامي (تحت رقمي ٤٢٣١ و٤٢٣٢)، ومحمد باشا النشانجي (١١٣٣ ـ ١١٣٨هـ ـ ١٧٢١ ـ ١٧٢٦م) عام ١١٣٥هـ ـ ١٧٢٣م[1]. وتم العثور على وثيقة كشف على السواقي السلطانية، والمجرى السلطاني، وهي تلقي الضوء على عملية ترميم وإصلاح أخرى حدثت خلال العصر العثماني، ولم تشر إليها المصادر التاريخية المعاصرة من جهة، ولا تؤيدها الأدلة الأثرية الباقية من جهة ثانية، وهذه الوثيقة مؤرخة بـ ٤ ذي القعدة ١١٨١هـ ـ ١٧٦٧م؛ أي: في ولاية محمد باشا راقم (١١٨١ ـ ١١٨٢هـ ـ ١٧٦٧ ـ ١٧٦٨م) وفي ذلك تذكر الوثيقة أنه برز الأمر المطاع من الوزير محمد باشا راقم خطابًا إلى حضرة قاضي القضاة للكشف عن السواقي السلطانية الكائنة بمصر القديمة، وعلى المجراة السلطاني الموصلة للماء العذب والماء المالح من السواقي المذكورة إلى القلعة المنصورة فيما يحتاج إليه الحال من الأبنية والمرمات من ابتداء السواقي إلى زاوية أذدمر (تربة أذدمر المعروفة بمسجد الزمر) بالقرافة الصغرى، وضبطها بالقياس والتحرير لضرورة انقطاع الماء من المجرى عن السريان، وعن سكان القلعة، وشكواهم بأن انقطاع الماء عنهم بسبب تخرب المجرى، واحتياجها للعمارة والمرمة الضروريتين، وأسفرت نتيجة الكشف عن وجود «محلات متعددة

---

(١) ماهر، **مجرى مياه**، ص١٤٠ ـ ١٤٩؛ رشاد، **قناطر المياه**، ص٩٣؛ ريمون، أندريه، **فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية**، ترجمة: زهير الشايب، القاهرة (١٩٧٤م)، ص٧٠.

محتاجة للعمارة والمرمة والتنظيف، ووجد بالمجراة محلات متعددة محتاجة للعمـارة والمرمـة، بعضها سقطت حجارتـه، وبعضهـا آيل إلـى السقوط، وبعضها نشع منه الماء، وبها بعض قناطر تحتاج إلى السد، ومحلات محتاجة لبناء بسفلات. . .».

وتم قياس المواضع التي تحـتاج إلى الترميم، وبيـان مقاساتها بذراع العمل؛ فضلاً عن المواضع التي تحتاج إلى تنظيف ونزح في كل من السواقي والمجرى، وقـدرت التكلفة النقدية بأنصاف الفضة لكـل ذراع في عمارات الميري، سواء كانت هذه التكلفة للعمارة والبناء، أو للتنظيف والنزح، وبالإضافة إلى القيمة النقدية لكل ذراع ورد في الوثيقـة ـ أيضًا ـ مصاريف بناء وتنظيف السواقي والمجرى، وأجرة الكشاف مقدرة بأنصاف الفضة، ومايعادلها من الأكياس المصريـة التي عبرة كل كيس منهـا ٢٥ ألف نصف فضة، وقـد بلغ إجمالي مايصرف في البناء والتنظيف، وما يصرف للكشافين نحو ٥٢٢٦٦٠ نصف فضة، وهو مايعادل ٢٢٦٦٠ نصف فضة ديواني، و٢٠ كيس مصرية، وتفصيل ذلك: أن جملة مـا يصرف في المرمـات ٥٠١٦٦٠ نصف فضـة، وجملة مايصرف في التنظيف ١٩٠٠٠ نصف فضة، والمعتاد صرفه للكشافين ٢٠٠٠ نصف فضة[١].

وحـدثت تغيرات كثيرة على مجرى العيون في زمن الحملة الفرنسيـة على مصر (١٢١٣ ـ ١٢١٥هـ ـ ١٧٩٨ ـ ١٨٠١م)، ومن أهمها: سد عيونها

---

(١) عمران، جيهان، **وثيقة كشف على السواقي والمجرى السلطاني**، دراسة وثائقية، حوليات إسلاميـة، المجلد ٤٠، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقيـة بالقاهرة (٢٠٠٦م)، ص١ ـ ١٨.

وبواكيها، وجعلوها سورًا بذاتها، ولم يبق منها إلا عقد واحد فقط لاستخدامه كبوابة[1].

ويصف (جومار) أحد علماء الحملة الفرنسية هذه المجرى بقوله: «وفي الطرف الشمالي توجد موردة مياه القناطر [مجرى العيون] المجرى، أو ساقية المجرى، وهي القناطر التي تنقل المياه إلى القلعة، والتي شيدها السلطان الغوري. . . وما زالت تقوم بوظيفتها إلى الآن، ومأخذ المياه بناء مرتفع ضخم على شكل سداسي ارتفاعه واحد وعشرون مترًا تقريبًا، وضلع المسدس بنفس البعد، ويوجد في قمته سبع سواقي يديرها عدد من البقر ترفع المياه إلى الطابق الأعلى حيث يجري في المجرى»[2].

كذلك قام محمد علي باشا (١٢٢٠ ـ ١٢٦٢هـ ـ ١٨٠٥ ـ ١٨٤٧م) بإجراء عمليات ترميم وإصلاح في القناطر عام ١٢٢٣هـ ـ ١٨٠٨م، وبالتالي تم توصيل المياه إلى القلعة مرة ثانية بعد انقطاعها مدة، وفي عام ١٢٣٠هـ ـ ١٨١٤م مد محمد علي فرعًا منها من عند سبيل الوسية بشارع صلاح سالم إلى مدفن العائلة المالكة والإمام الشافعي.

وقد توقف مجرى العيون عن العمل نهائيًا عام ١٢٨٧هـ ـ ١٨٧٢م[3]

(١) الجبرتي، **عجائب الآثار**، (٣/ ٢٧، ٢٢٧ ـ ٢٢٨)؛ مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، القاهرة (١٩٨٨م)، ص٢٣٢.

(٢) جومار، **وصف مدينة القاهرة وقلعة الجبل**، ص٣٣١ ـ ٣٣٢.

(٣) الجبرتي، **عجائب الآثار**، (٤/ ١٢٣ ـ ١٢٤)، نوار، **المنشآت**، ص٩٩ ـ ١٠٠؛ رشاد، **قناطر**، ص٩٤.

بعد أن زودت مدينة القاهرة بشبكة المياه الحديثة.

هـذا، ويقوم المجلس الأعلى للآثار منـذ عام ٢٠٠٢م بأعمال صيانة وترميم لمجرى العيون.

وكل ما نرجوه ونتمناه أن تتم صيانـة وترميم هذه القناطر وفق الأسس العلمية الحديثة حتى لا نفقد هذا الأثر الفريد بين العمائر المصرية الإسلامية الأخرى، بل في العمارة الإسلامية عامة، مع العمل على إزالة كل التعديات عليه، وإحاطته بحرم مناسب، وإعادة تشغيله مرة أخرى؛ ليكون مزارًا سياحيًا عالميًا يفد إليه القاصي والداني.

* * *



الفصل الخامس

من العمائر الحربية

١ ـ قلعة حلب: (لوحات ٢٤ ـ ٢٥، ٤٩٧ ـ ٥٠٠).

ثمة صرح يعرفه الحلبيون كلهم جيدًا، ولا يمكن لأجنبي أن يغادر حلب من دون أن يزوره، فقامتُه الشامخة والشعرية تهيمن على المدينة كلها، إنه قلعة حلب الصرح الأمثل، ذلك الذي أصبح منذ العديد من القرون العبقرية الحافظة للمدينة[1].

وعلى ذلك، فقلعة حلب، ومدينة حلب هما عنوان لتاريخ واحد منذ نشأتهما، فعند الحديث عن قلعة حلب لا بد من الحديث عن مدينة حلب، فالقلعة رمز سلطانها، وعنوان عظمتها وقوتها، ورفيقة عمرها، شاركتها أيام ازدهارها ويسرها، وشاركتها أيام ضعفها وعسرها.

وحلب عاصمة سوريا الشمالية، وتقع في أقصى الشمال الغربي من الهضبة الواقعة عند خط الطول ٦٨,٥ ـ ٣٨° شرقًا، وخط العرض ١٢ ـ ٤٠° شمالاً، وترتفع عن سطح البحر بحوالي ٣٩٠م، وقد قامت في الأصل على ضفة نهر قويق اليسرى، وتتألف النواة الأساسية للمنطقة السكنية من التل الضخم الواقع في منتصف المدينة الحديثة، والذي حول إلى قلعة في العصور

---

(١) الصواف، صبحي، **قلعة حلب قوة وجبروت**، حلب (١٩٦٧م).

الوسطى، وتشغل الأحياء السكنيـة من العصور الوسطى ـ مثلها مثل المدينة القديمة ـ المساحة الكائنـة ما بين القلعة ونهر قويق الصغير، وهي رقعة من الأرض تنحدر تدريجيًا باتجاه الغرب.

وحلب ـ إلى جانب كونها تتوسط منطقة زراعية تنتج الحبوب والزيتون ـ هي ذات موقـع إستراتيجي هام من الناحيتين العسكريـة والاقتصاديـة، لقد تحكمت في طريق التجارة العالمي الذي كان يعرف باسم: «الممر السوري العظيم» منـذ فجر التاريخ، فهي إذن حلقة اتصال بين سوريا، وبـلاد ما بين النهرين وفـارس من جهة، والأناضول وموانئ البحـر الأبيض المتوسط من جهة أخرى[1].

إن قلعة حلب صرح فريد في العالم، فبنيتها التحتية من ممرات أرضية وقاعات واسعة تحت الأرض، وقنواتها المحفورة في الصخر تجعل منها فتنة للزائرين، والقلعـة التي ترتفع أبنيتها الضخمـة الأخرى بلون أصفر فاتح في سماء الشرق الزرقاء اللازورديـة تشرف على المدينـة كلها برابيتها التي يبلغ ارتفاعها ٣٧م... ولكن قلعة حلب... كما هي اليوم... تبقى مع ذلك إحدى العجائب التي يتوجه نحوها السائحون، وهي لا تحبط الزائر...»[2].

---

(١) ڤينر، ڤولفغانغ مولّر، **القلاع أيام الحروب الصليبية**، ترجمة: محمد وليـد الجلاد، مراجعة: سعيد طيان، دمشق، ط٢، (١٩٨٤م)، ص٨٥؛ شعث، شوقي، **حلب، تاريخها ومعالمها التاريخيـة**، جامعة حلب (١٩٩٢م)، ص٩ ـ ١٠؛ **قلعة حلب تاريخها ومعالمها الأثرية**، حلب (١٩٩٦م)، ص٢١.

(٢) دو روترو، جورج بلوا، **حلب عبر العصور**، ترجمة: زبيدة القاضي، مركز الإنماء الحضاري، حلب د. ت، ص٧١ ـ ٧٢.

وقلعة حلب تعد من إحدى أروع القلاع في العمارة الحربية الإسلامية عامة، وفي سوريا خاصة، وهذا ما جعل كثيرًا من المؤرخين والرحالة لا يخفون إعجابهم ببنائها، ومن هؤلاء: أبو الفداء، ووصفها بأنها قلعة مرتفعة حصينة[١]، ووصفها كل من شيخ الربوة بأنها قلعة حصينة[٢]، وابن الجيعان بأنها قلعة عظيمة[٣]. وفي الحق إنها لكذلك.

وقد وصفها ابن جبير عندما زارها عام ٥٨٠هـ ـ ١١٨٤م بقوله: «... لها (أي: حلب) قلعة شهيرة الامتناع، ثابتة الارتفاع، معدومة الشبيه والنظير في القلاع، تنزهت حصانة أن ترام أو تستطاع، قاعدة كبيرة، ومائدة من الأرض مستديرة، منحوته الأرجاء، موضوعة على نسبة اعتدال واستواء، فسبحان من أحكم تدبيرها وتقديرها، وأبدع كيف شاء تصويرها وتدويرها، عتيقة في الأزل، حديثة وإن لم تزل، قد طاولت الأيام والأعوام، وشيَّعت الخواصَّ والعوامّ»[٤].

أما ابن بطوطة، فقد وصفها بقوله: «وقلعة حلب تسمى: الشهباء، وبداخلها جبّان ينبع منهما الماء، فلا تخاف الظمأ، ويطيف بها سوران، وعليها خندق عظيم ينبع منه الماء، وسورها متداني الأبراج، قد انتظمت

---

(١) أبو الفداء، الملك المؤيد إسماعيل، **تقويم البلدان**، ص٣٦٧.

(٢) شيخ الربوة، محمد بن أبي طالب الدمشقي، **نخبة الدهر في عجائب البر والبحر**، أعد نصوصه وقدم له عبد الرزاق الأصفر، دمشق (١٩٨٣م)، ص١٩٥.

(٣) ابن الجيعان، بدر الدين أبو البقاء، **القول المستظرف في سفر مولانا الملك الأشرف**، تحقيق: عمر عبد السلام تدمري، طرابلس الشام (١٩٨٤م)، ص٧٣.

(٤) ابن جبير، **الرحلة**، ص٣١٤.

بها المعالي العجيبة المفتحة الطبقات، وكل برج منها مسكون، والطعام لا يتغير بهذه القلعة على طول العهد...»[1].

ووصفها الحميري بقوله: «... لها قلعة شهيرة الامتناع، معدومة الشبيه والنظر في القلاع... ومن فضائل هذه القلعة: ماء نابع لا يخاف معه فيها ظمأ، والطعام يصير فيها الدهر كله، وعليها سوران دونهما خندق لا يكاد البصر يبلغ مدى عمقه. وبالجملة: القلعة مشهورة بالحصانة والحسن...»[2].

أما عن تاريخ هذه القلعة، فغير محدد حتى الآن، وإن كان من المتفق عليه أنها كانت موجودة قبل الفتح العربي الإسلامي، وهو ما يؤيده قول ابن شداد من أنه عندما فتح العرب المسلمون قلعة حلب عام ١٣هـ ـ ٦٣٤م قاموا بترميم ما تخرب منها.

وفي عهد الدولة الحمدانية رممت أسوارها، وتم تحصينها، بل واتخذها سعد الدولة دار إقامة له، وكذلك فعل بنو مرداس الشيء نفسه، فرمموا القلعة، وأصبحت في عهدهم مسكنًا للأمراء، ومن ثم ازدانت بالقصور والبيوت والقاعات، وقد ورد ذكرها في شعر شعراء الدولة المرداسية، ومنها: دار الذهب وغيرها.

وفي العصرين الزنكي والأيوبي ازدانت القلعة بالأبنية الكثيرة، والآثار الحسنة، وفي العصر المملوكي أصبحت القلعة مركزًا عسكريًا، ومقرًا لإقامة

---

(١) ابن بطوطة، **الرحلة**، ص٨٨ ـ ٨٩.

(٢) الحميري، محمد بن عبد المنعم، **الروض المعطار في خبر الأقطار**، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، ط٢، (١٩٨٤م)، ص١٩٧.

نوابها، ونقطة ارتكاز هامـة للمدينـة، ورمز سلطتها، فازدانت بالعديـد من الأبنية، وما يرتبط بها من وحدات ومفردات وعناصر متعددة[1].

وفي العصر العثماني لم تعد حلب مدينة حدودية؛ حيث أصبحت في وسط الدولة العثمانية، فقلّ شأنها، وقلّ شأن قلعة حلب ـ أيضًا ـ، فلم يعين السلطان سليم واليًا على قلعة حلب على نحو ما كان في العصر المملوكي، وألحقها بوالي حلب، ومـع ذلك، ظلت القلعـة مركزًا عسكريًا هامًا، تقيم فيه وحدات عسكرية، وفيما بعد أقامت فيها الانكشارية، وبسبب ذلك استمر الاهتمام بترميمها، ولا تزال بعض الترميمـات التي قام بها السلطان سليمان القانوني باقية.

وعندما جاءت جيوش محمد علي باشا بقيادة ابنه إبراهيم باشا، استقرت الحامية المصرية بالقلعة، وأقيم لها بناء لا يزال يعرف بالثكنة المصرية (متحف القلعة حاليًا)، وعقب خروج الجيش المصري من سوريا عام ١٨٤٠م عادت القلعة إلى السلطة العثمانية، وعادت الحامية العثمانية فيها إلى أن نقلت إلى الثكنة الجديدة.

وفي أيام الانتداب الفرسي استمر استخـدامها مقرًا للحامية الفرنسية، ثم هجرت، وظل يسكنها بعض الموظفين حتى فترة متأخرة.

وقد أجريت بالقلعة التنقيبات الأثرية، وأعمال الصيانة والترميم من قبل

---

(١) ابن شداد، **الأعلاق الخطيرة في ذكر أمراء الشام والجزيرة**، ج١، ق١، تحقيق: سامي الدهـان، دمشق (١٩٥٣م)، ص٢٣ ـ ٢٤؛ شعث، **قلعة حلب**، ص٥٥ ـ ٦٣؛ العطار، محمد نادر، **قلعة حلب أنموذج متكامل للعمارة الحربية الإسلامية**، الرياض (١٩٩٣م)، ص٥ ـ ١٦.

المديرية العامة للآثار والمتاحف بالجمهورية السورية[1].

ومما له دلالته في هـذا الصدد: أن النقوش الكتابية التي لا تزال باقية بالقلعـة (لوحتا ٤٥٧ ـ ٤٥٨)، (والتي أحصاهـا هرتزفيلد بنحـو ٤٤ نقشًا، منها: ٢٦ نقشًا على أسوار القلعة وجدرانها وأبراجها الخارجية، و١٨ نقشًا على المساجد والقصور)[2] إنما تؤيد ما ورد في المصادر التاريخيـة وتؤكده حول مراحل هذه القلعة المختلفة، وما أجري بها من أعمال ترميم وإصلاح، وتحصين وتجديد وإضافة، وغير ذلك، وأقدم هذه النقوش يرجع إلى عهد الدولـة المرداسيـة عام ٤٦٥هـ ـ ١٠٧٣م، ويتضمن اسم الأمير محمود بـن نصر بن صالح المرداسي، ومنها نقوش ترجع إلى السلطان نور الدين محمود الزنكي، وأخرى إلى العصر الأيوبي باسم الملك الظاهر غازي، وولده الملك العزيز محمد، وأكثر هذه النقوش الباقية ترجع إلى العصر المملوكي بأسماء سلاطين المماليك: الأشرف خليل بن قلاوون، والأشرف شعبان، والظاهر برقوق، والمؤيـد شيخ، والظاهر خشقـدم، والأشرف قايتبـاي، والأشرف قانصوه الغوري، ومن الأمراء الممـاليك: شمس الـدين قراسنقر، ومحمد

---

(١) شعث، **قلعة حلب**، ص٦٣ ـ ٦٤، وعن **الحفائر والترميمات**، ص١٥٤ ـ ١٦٠؛ العطار، **قلعة حلب**، ص١٦ ـ ١٨.

Gonnella, J, The Citadel of Aleppo: Recent Studies, in Muslim Military Architecture in Greater Syria, Edited by Hugh Kennedy, Brill, (2006), pp. 165 _ 175.

(٢) Herzfeld, E. , Materiaux Pour un Corpus inscriptioum Arabicarum, Deuxieme Parte, Syrie ON Nord, Le Caire, 1955 , pp. 77 _ 141.

ابن يوسف بن سلار، ومنكي بغا الشمسي، والسيفي أبرك الأشرفي، وتغري بردي الظاهري، وهناك نقوش كتابية ترجع إلى العصر العثماني، ومنها: نقش السلطان سليمان القانوني بترميم سور القلعة عام ٩٢٨هـ ـ ١٥٢١م، ونقش آخر مؤرخ ٩٨٨هـ ـ ١٥٨٠م بتجديد عمارة المسجد الشريف بالقلعة، ونقش ثالث باسم السلطان عبد المجيد ١٢٦١هـ ـ ١٨٤٥م، وغير ذلك.

وبالإضافة إلى نقوش الإنشاء والتجديد والترميم تقابلنا في قلعة حلب ـ أيضًا ـ النقوش الإعلامية، ومنها بالقلعة: نقوش بعض المراسيم والأوامر الإدارية، وبعض النقوش الوقفية[1]، وهو الأمر الذي يحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها.

وصف القلعة وأبرز خصائصها المعمارية وسماتها الفنية[2] (لوحتا ٢٤ ـ ٢٥، ٤٩٧ ـ ٥٠٠):

تبدو قلعة حلب ـ لدى أول نظرة يطل بها القادم على المدينة ـ كأضخم بناء شامخ يرتفع بسوره وأبراجه ومئذنته (لوحات ٤٩٧ ـ ٥٠٠) بكثير عن سائر الأبنية المجاورة، ويقوم بناء القلعة على تل يقرب ارتفاعه الحالي من

---

(١) شعث، **قلعة حلب**، ص١٢٠ ـ ١٣٩، ١٦٦ ـ ١٧٠؛ الصواف، صبحي، **الكتابات العربية في قلعة حلب**، مجلة عاديات حلب، الكتاب الأول، (١٩٧٥م)، ص٢٨١ ـ ٢٩٨.

(٢) اعتمدنا في وصف القلعة على المساقط والصور الفوتوغرافية والنقوش الكتابية المنشورة، وعلى ما ورد في الدراسات التالية: دو روترو، **حلب**، ص٧١ ـ ١٢١؛ العطار، **قلعة حلب**، ص١٩ ـ ٧١، (لوحات ١ ـ ٤٠)؛ شعث، **قلعة حلب**، ص٦٨ ـ ١١٧.

٣٨م، ويتألف من قاعدة صخرية تعلو أكثر من ٢٢م[٢]، قامت فوقها دوارس ما شيدته يـد الإنسان، وتعاقبت على بنائـه جيلاً بعـد جيل، وتبلغ المسافـة بين أبعـد نقطتين في طول التل ٥٥٠م، أمـا عرضه الأقصى، فيبلغ ٣٥٠م، وذلك في قاعدة التل، أما في أعلاه، فإن طوله الأقصى يبلغ ٣٧٥م، وأكبر عرض له ٢٣٧م.

ويحيط بهذا التل خندق يبلغ عرضه ٢٦م، وعمقه الأصلي ٢٢م[٢]، كان يملأ بالماء لمنع العدو من العبور إلى الحصن، وفي بعض النقاط يصل عرض الخندق إلى ٣٠م.

وفوق هذا التل يقوم سور القلعة الإهليلجي الشكل، يقدر ارتفاعه بين ١٢ ـ ١٣م، تتخلله أبراج مربعة ومستطيلة ومضلعة، يبلغ عددها ٤٤ برجًا، تمتـد على كامل السور الـذي يبلغ طوله ٩٠٠م، وتبرز عنـه بوضوح لتغطي كل نقاط السفح؛ بحيث لا تبقى هناك أية بقعة لا تقع تحت مرمى المدافعين عن القلعة.

ولا بد لدخول القلعة من الصعود على سلم حجري عريض سهل يؤدي إلى برج هائل مزود بكل التحصينات الدفاعية اللازمة، وعلى بابه نقش تجديد لعمارته باسم السلطان الأشرف قانصوه الغوري، والأمير أبرك الأشرفي عام ٩١٣هـ ـ ١٥٠٧م، فضلاً عن رنك كتابي (درع أوخرطوش) للسلطان الغوري وألقابه والدعاء لـه، أما الباب نفسه، فحديـدي، ويرجع إلى الملك الظاهر غازي الأيوبي ٦٠٨هـ ـ ١٢١١م.

ثم يمر الزائر من باب ثان ـ على نفس استقامة الباب الأول، وهو من الخشب المصفح بالحديد، عليه نقش باسم السلطان الغوري ٩١٣هـ ـ ١٥٠٧م،

وينتهي هذا البرج بقاعدة جسر خشبي متحرك (جسر معلق) كان إذا رفع، يشكل بابًا ثالثًا.

وبعد اجتياز هذا البرج الأول، والصعود مسافة قصيرة على الجسر نصل إلى المدخل الأساسي للقلعة ضمن برج ضخم، بل أضخم برج في القلعة، وينتهي الجسر بجدار يجبر المهاجم على الاستدارة إلى اليمين ليدخل البرج من بابه الكبير الذي انحرف عن استقامة الجسر ليوقف اندفاع المهاجمين الذين يدورون إلى اليمين متعرضين للقذائف والسوائل المحرقة التي تلقى عليهم من السقاطات (الرواشن) أعلى البرج، ولسيل من السهام التي تنهمر عليهم من ثلاثة مزاغل أخرى.

ويعرف هذا الباب الكبير باسم: باب الحيات، أو باب الثعابين؛ لوجود ثعبانين متداخلين منقوشين فوقه.

ولما كان المقام لا يتسع للحديث عن كل المعالم الأثرية الباقية بقلعة حلب، عسكرية كانت أم دينية ومدنية، ولذلك حسبنا في هذه العجالة الإشارة إلى أن قلعة حلب تعد أنموذجًا متكاملاً للعمارة الحربية الإسلامية في العصور الوسطى - على حد قول العطار -؛ فإنها تحتوي على الخندق، والجسور، والتحصينات المائلة؛ حيث جرى تسفيح سطح التل الذي تقوم عليه القلعة بحجارة ملساء يصعب تسلقها، وخاصة في حال وجود الماء في الخندق، وتحتوي كذلك على الأسوار والأبراج، وهذه الأخيرة إما مفردة، وإما مزدوجة، ومنها ما هو مرتبط بالسور الذي يحيط بالقلعة، وهي في أغلبها أبراج مربعة، أو ذات أضلاع، وزودت بالمداخل المنكسرة (الباشورة)، والسقاطات والمزاغل (مرامي السهام)، وترتبط هذه الأبراج ببعضها البعض

بواسطة بدنات يبلغ ارتفاع بعضها ١٢م، وهناك ممرات تسمح باتصال الجند خلف الأسوار، كما أن هناك بعض الحجرات والقاعات التي يأوى إليها الجند وقت الراحة، أو وقت النوم.

وأهم أبراج القلعة البرجان اللذان يحيطان بباب القلعة الرئيسي (الحصن)، وفوقهما بنيت قاعة العرش.

ومن الوحدات والمفردات والعناصر الأخرى: الأبواب المنزلقة، والسراديب، والممرات السرية، ومساكن الجند، ومساكن الأمراء، وإسطبلات الخيول، ومساكن اللاجئين، فضلاً عن السلالم أو الأدراج، وموارد المياه والمنشآت المائية من الآبار والصهاريج والقنوات والأحواض، والساتورة الحلوة، والساتورة المالحة، والأسبلة والحمامات.

ومن المعالم الأخرى: المستودعات، وقاعة حبس الدم (الصهريج)، والجامع الصغير (الجامع السفلي، أو جامع إبراهيم الخليل)، والجامع الكبير ومئذنته (الجامع العلوي) (لوحة ٥٠٠)، ومقام الخضر، وحمام نور الدين، والقصر الملكي والحمام التابع له، وقصر الطواشي، وقاعة العرش المشار إليها سابقًا، والمستودعات الشرقية، والطاحونة الهوائية، فضلاً عن الثكنة العسكرية (متحف القلعة حاليًا).

أما عن الخصائص المعمارية، والسمات الفنية التي تتميز بها قلعة حلب، فتتجلى في: استخدام العديد من مواد البناء والكسوات المختلفة من الحجر (الأبيض والمشهر)، والقرميد والرخام، والزخارف الجصية الملونة على جدران قاعة العرش، والمقرنصات الجصية في أعلى مدخل قاعة العرش نفسها، فضلاً عن الخشب والحديد في الأبواب والمحاريب؛

كما في باب الحيات، وباب الأسدين، والجسر المتحرك، ومحراب الخليل (الجامع السفلي).

ولا تخلو القلعة من العديد من أنواع الزخارف التي تميز الفن الإسلامي عامة، ومنها: الزخارف الهندسية في الأبواب والمحاريب، وجدران القصور، والزخارف النباتية من أشجار السرو وورقة العنب والعروق وشجرة الحياة؛ كما هو الحال في باب الحيات، والمدخل المؤدي إلى باحة قاعة العرش.

ومنها: زخارف الكائنات الحية والخرافية، ومن أبرزها: نقش الأسدين المتقابلين، وبينهما شجرة الحياة على طرفي باب الأسدين الضاحك والباكي، ومنها: نقش ثعبانين هـائلين لهما رأسا تنين في حالـة قتال مرير، وقد كشر كل منهما عن أنيابه، وانتصبت أذناه، وبدت عيناه مخيفتين وكأنهما تقدحان بالشرر، وذلك في الزخارف الجصية في سقف المصطبة الشرقية الأخيرة بعد الخروج من باب الأسدين الضاحك والباكي، فضلاً عن باب الحيات.

أما النقوش الكتابية التي تزدان بها القلعة، فأغلبها بخط الثلث الجميل (لوحتا ٤٥٧ ـ ٤٥٨)، وإن كان يوجـد منها نقوش بالخط الكوفي البسيط، أو المزهر، أو الكوفي الهندسي المربع.

ومن المميزات المعمارية بقلعة حلب: تلك الأعمدة العرضية السابحة في السفح والأسوار، والتي تمسك بجدران السور وأحجار السفح، وتمنعها من السقوط، أو على الأقل تؤخر ذلك؛ لأنها تمتـد بشكل أفقي بين أحجار السفح، وتنغرس في صلب التل الأصلي، أو تدخل بين أحجار السور أفقيًا، فتزيد من تماسكها ومقاومتها، فتكون في كلتا الحالتين كالمسامير الحجرية الضخمة في هيكل السور العظيم، ولا تزال تشاهد الرؤوس المستديرة لهذه

الأعمدة في جميع الأسوار والأبراج بوضوح، وبين أحجار ما تبقى من السفح المرصوف كشاهد على هذه التقنية العالية في فن التحصين.

كذلك استخدمت القباب في القلعة، والتي غلب عليها الشكل نصف الكروي، ومنها: القباب التسع بقاعة العرش (دارسة حاليًا)، وقبة جامع الخليل (الجامع السفلي)، وقبة الصهريج المعروف بقاعة حبس الدم على طراز القباب الفارسية، ولذلك أطلق على هذه القاعة اسم: القاعة الفارسية في قلعة حلب، مع أن هذه القاعة ذات صبغة بيزنطية واضحة في كثير من التفاصيل[1].

أما مدخل هـذه القلعة، فلا نظير لحصانته في العمارة الحربية؛ فإن بوابته الخارجية تتقدم الجسر المبني على سلسلة كبيرة من القناطر أو العقود المقامة على خندق مصفح بالحجارة الثقيلة (لوحات ٢٤ ـ ٢٥، ٤٩٨)، وبوابته الداخلية تتقدم دهليزًا ينكسر محور المرور فيه خمس مرات، ويجتاز عدة أبواب حديدية[2].

٢ ـ قلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي المعروفة بقلعة الجبل: (٥٧٢ ـ ٥٧٩هـ ـ ١١٧٦ ـ ١١٨٣م) بالقاهرة (أشكال ٤٠٨ ـ ٤١١، لوحات ٤٦، ٥٠١ ـ ٥٠٥).

أمر بإنشاء هذه القلعة السلطان صلاح الدين الأيوبي عام ٥٧٢هـ ـ ١١٧٦م، لتكون حامية القاهرة التي تشرف عليها، وكجزء من خطة تتمثل في تحصين مصر والقاهرة بسور واحد.

---

(١) العطار، **قلعة حلب**، ص٧٦ ـ ٨٤.

(٢) الريحاوي، **العمارة في الحضارة**، ص٢٧٩، (شكل ١٩٦).

وكانت القلعة عند إنشائها تتكون من مساحة شبه مستطيلة، يبلغ طولها من الشرق ٦٥٠م، وعرضها من الشمال للجنوب ٣١٧م، وكانت تمثل الحصن الحربي.

وكانت محاطة بسور ضخم به العديـد من الأبراج نصف الدائرية. ثم بعد وفاة صلاح الـدين الأيوبي في الشام عـام ٥٨٩هـ ـ ١١٩٣م توالت على القلعة أعمال التجديدات والإضافات، فعندما خلفه أخوه العادل انتهز فرصة الهدوء النسبي لإعادة تحصين المواقع الحربية الهامة؛ حيث ينسب إليه أبراج الصفة، وكركيـلان، والعلوة، والزيادة التي أضيفت لباب القرافـة، والجزء الخارجي لبرج الرملة، وبرج الحداد، والبرجان المربعان الكبيران في الركن الشمالي الغربي.

وقد استأنف الملك الكامل أعمـال الإضافات بعد أن نقل مقر الحكم إلى القلعـة، ومن أعمالـه: خزانـة الكتب، وأبراج الحمـام، والإسطبلات السلطانية.

ثم مع بداية العصر المملوكي، ألحقت بالقلعة إضافة أخرى من الناحية الغربية لتضم القلعة السكنية، وإن ظل اسم قلعة الجبل مرتبطًا بالجزء الحربي القديم.

وفي عهد الملك الظاهر بيبرس أنشئت دار العدل عام ٦٦١هـ ـ ١٢٦٣م، ظلت هذه الدار قائمة حتى جاء السلطان المنصور قلاوون، فهدمها، وأنشأ عددًا من الأبنية لسكن مماليكه بالقلعة.

أما في عهد الناصر محمد بن قلاوون، فقد عمرت القلعة، ومن أبرز أعمالـه بها: مسجـده الـذي أنشأه عـام ٧١٨هـ ـ ١٣١٨م، والقصر الأبلق،

وباب القلعة، وثكنات الجنـد، ومجرى المياه فوق السور الشمالي لتوصيل مياه النيل للقلعة.

وتوالت الإضافات بعـد ذلك في عهد المماليك الجـراكسة في القلعة السكنية حتى عهد العثمـانيين. وحينئذ أهملت القلعـة، وبدأ الخراب يحل عليها؛ حيث نهبت النفائس والتحف والأعمـدة والرخام والحليات، ثم قام الأمير خاير بك، فأمر بإصلاح ما أفسده العثمانيون، ومن أهم الأعمال التي أنشئت بالقلعـة من بعده: مسجد سارية الذي أنشأه الوالي سليمان باشا عام ٩٣٥هـ ـ ١٥٢٨م، والمسجـد الـذي بناه الوالـي أحمـد كتخـدا العزب عام ١١٠٩هـ ـ ١٦٩٨م، ثم جـاء عهد محمـد علي، فألحقت فيـه عدة إضافات بالقلعة الحربية والسكنية؛ حيث جددت دار الضرب عام ١٢٢٧هـ ـ ١٨١٢م، وشيد مسجد محمد علي عام ١٢٦٥هـ ـ ١٨٤٨م، وقصر الجوهرة في القلعة السكنية، وشيد قصر الحريم، وجددت الأسوار والأبواب للقلعة بجزأيها، وذلك لتصلح لمرور العربات والمدافع ذات العجلات، وأنشأ أبوابًا جديدة مثل الباب الجديد، والـذي مهد له طريقًا منحـدرًا لتسهيل الصعود، وأبطل استخدام باب المدرج، وباب الإنكشارية.

وقلعة صلاح الدين القائمة تشتمل على ثلاث مساحات رئيسية، الأولى: تمثل القسم الشرقي ـ القلعـة الحربيـة، وتضم: قصر الحـريم، والمتحـف الحربي الآن، ومسجـد ساريـة الجبل، والقسم الغربي يضم: الثكنات التي أنشأها الأتراك لجنودهم، وبقايا قصر الناصر، ومسجد أحمد كتخدا، وفي الجنوب الغربي يوجد بئر يوسف، ومسجد الناصر قلاوون، ومسجد محمد علي، وبقايا قصر الجوهرة.

ويتم الدخول للقلعة من ثلاثة مداخل هي: باب العزب في الجهة الغربية، والباب الجديد في الناحية الشمالية الذي يحوي بداخله باب المدرج، والذي سمي كذلك؛ نسبة لوجود درج صخري يتقدمه، وباب الجبل في الجهة الشرقية.

وقلعة الجبل محاطة بعدد من الأبراج، يمكن التمييز بين نوعين، الأول: عبارة عن أبراج نصف دائرية (شكلا ٤٠٨ ـ ٤٠٩) بالجهة الشمالية الشرقية والجنوبية، وتنسب لصلاح الدين الأيوبي، وهي تتكون من طابقين متشابهين تقريبًا، كل منهما عبارة عن قاعة مربعة مغطاة بأقبية متقاطعة، ويوجد بكل منها ثلاثة مزاغل متصلة بأرض القاعة؛ مما يساعد على سهولة الحركة، وهذه المزاغل مسقفة بأعتاب حجرية.

أما برجا المطار، والإمام، فهي تختلف عنها، فكل منها عبارة عن زوج من أنصاف الدوائر يجاوز أحدهما الآخر، ويوجد فيما بينها إما حائط سميك مثل برج المطار، أو مدخل معقود مثل برج الإمام.

أما الأبراج الركنية (شكلا ٤٠٨ ـ ٤١٠)، فهي مشابهة للأبراج السابقة، فيما عدا أن أذرع المزاغل قد وسعت في نهايتها لتصبح ممرات تؤدي إلى أذرع أكبر وأكثر اتساعًا، وهي مسقفة بأقبية، وتنتهي بآخرها بفتحة مزغل.

أما النوع الثاني من الأبراج، فهو عبارة عن أبراج مستطيلة المسقط، أو مربعة (شكلا ٤٠٨ ـ ٤١١). تتكون من ثلاثة طوابق، يتشابه كل من الطابقين السفلي والأوسط، ويتكون كل منهما من قاعة رئيسية مربعة مغطاة بقبو متقاطع عليها أربعة أذرع ـ زودت بمزاغل عبارة عن فتحات ضيقة مدببة. ويحتوي كل طابق على بعض المرافق والمنافع الخاصة به.

أمـا الطابق الثالـث فيمثل سطح البرج، وتحيط بـه دروة تحتوي على دخلات بنهايتها فتحات المزاغل. وقد وسعت فتحات المزاغل أثناء احتلال الفرنسيين للقلعة لتتناسب مع فوهات المدافع.

تعتبر قلعة الجبل بأسوارها وأبراجها من أبرز الأعمال الدفاعية الأيوبية، وإن تعددت أنماط وأشكال هذه الأبراج، سواء في المسقط، أو الواجهات، أو حجارة الإنشاء. فقد استخدم في إنشاء الأسوار: الأحجار التي يعتقد أنها جلبت من بعض الأهرام الصغيرة في الجيزة. وقد استخدمت هذه الأحجار بأشكال مختلفة، فبعض منها استخدم مصقول الوجه؛ كما في الأبراج التي أنشأها صلاح الدين الأيوبي، بينما استخدمت حجارة مسننة في الأبراج التي أنشئت في عهد أخيه العادل، أو في عهد محمد علي. ربما يرجع ذلك التباين لاختلاف سنوات الإنشاء والأيدي العاملة.

وبصفة عامـة كان لاستخدام مواد الإنشاء على طبيعتهـا ـ مصقولـة أو مسننة ـ أثرها في التعبير عن القوة والعنف لتأكيد وظيفتها الدفاعية. ووجود قلعة الجبل مرتبط بالجهاد، ومفهوم الدفاع في الإسلام؛ فقد حفر من حولها خندقٌ لحمايتها، والدفاع عنها، فضلاً عن موقعها المتميز؛ لارتفاعها على ربوة عالية تطل على القاهرة؛ مما يحقق وظيفتين دفاعيتين، ألا وهما: حماية القاهرة من الغزو الخارجي من ناحية، وإحكام الرقابة على الجبهة الداخلية ضـد المنشقين عن طاعـة السلطان من ناحيـة أخرى. ويؤكد هـذا: حرصُ الفرنسيين والإنجليز من بعدهم على احتلال القلعة عند وصولهم؛ لتمكينهم من السيطرة على القاهرة، وباعتبارها مقر الحكم الرسمي آنذاك؛ مما له من تأثير معنوي.

ويعتبر نقل مقر الحكم للقلعة ـ أثناء حكم الملك الكامل ـ انعكاسًا للنظام السياسي آنذاك. وتعتبر الإضافات التي أجريت فيما بعد أثناء العصور المتتالية انعكاسًا لرغبة الحكام والملوك والسلاطين في ترك بصماتهم واضحة في مقر الحكم الرسمي للدولة، مثلما كان يفعل الحكام الفاطميون في مساجدهم؛ حيث بنوا فيها القصور والمساجد والتي ألحقت بها مدافن خاصة بهم؛ كما في مسجد محمد علي؛ مما يعكس ـ أيضًا ـ الفصل بين الحكام في القلعة، والشعب في المدينة[1].

٣ ـ قلعة دمشق: (شكل ٤١٢، لوحات ٥٠٦ ـ ٥٠٨).

تعتبر قلعة دمشق[2] من إحدى أروع القلاع في العمارة الحربية الإسلامية

---

(١) الحداد وآخرون، **أسس التصميم المعماري والتخطيط الحضري**، ص٧٢ ـ ٨٣؛ لمزيد من التفاصيل انظر: كازانوفا، **تاريخ ووصف قلعة القاهرة**، (٢٣٧ صفحة)؛ كريزول، **وصف قلعة الجبل**، (١٢٩ صفحة، ١٣ شكل، ١٥ لوحة)؛ يحيى، سوسن سليمان، **منشآت السيف والقلم في الجهاد الإسلامي**، **العمارة الأيوبية**، ص٤١ ـ ٧٣؛ نويصر، **العمارة الإسلامية**، ص٣ ـ ٤٧؛ عزب، **أسوار وقلعة صلاح الدين**، ص٥٥ ـ ١٠٠؛ العمري والطايش، **العمارة في مصر الإسلامية**، ص٤٤ ـ ٦٤.

(٢) اعتمدنا في دراسة هذه القلعة على دراسة كل من فلزنجر، وفتزنجر، وسوفاجيه، وكينج، وعبد القادر الريحاوي، وهذه الدراسة الأخيرة هي أوفى وأوثق دراسة عن قلعة دمشق، وكانت في الأصل رسالة الدكتوراه الخاصة به. فلزنجر، كارل، وفتزنجر، كارل، (نشر الكتاب الأصلي بالألمانية في جزأين عام ١٩٢٤م) **الآثار الإسلامية في مدينة دمشق**، ترجمة: قاسم طوير، وتعليق عبد القادر الريحاوي، وتقديم عفيف بهنسي، دمشق (١٩٨٤م)، ص٣٥٩ ـ ٣٨٧، مخطط القلعة، =

في العصور الوسطى عامة، وفي سوريا خاصة، ولا يضاهيها في ذلك سوى قلعة حلب الشهيرة التي سبقت الإشارة إليها؛ بل إنها تعـد من أهم المعالم الآثارية الباقية بدمشق من الناحيتين التاريخية والمعماريـة، ولا يضاهيها في هذه الأهمية سوى المسجد الأموي الشهير.

= ص٤٠٤؛ سوفاجيه، جان، (نشر الكتاب الأصلي بالفرنسية عام ١٩٣٢م)، **الآثار التاريخية في دمشق**، ترجمة وتعليق: أكرم حسن العلبي، دمشق (١٩٩١م)، ص٥٩ ـ ٦٤؛ الريحاوي، عبد القادر، **قلعة دمشق**، تاريخ القلعة وآثارها وفنونها المعمارية، دمشق (١٩٧٩م) (٣٢٨ صفحة و٩٣ صفحة للأشكال واللوحات).

Sauvaget, J. , La citadelle de Damas, Syria, xi, (1930), pp. 59 - 90, 216-241, 28 Figs, 6 planches. , le plan Antique de Damas, Syria, xxvi, (1949), pp. 314 - 358 .

King, D.J.C. , The defences of the eiadel of Damascus, Archaeologia, vol xciv, oxford (1951), pp. 57-96, Figs 1-5, pls 1-2 .

وأحدث دراسة وصلت إلينا عن قلعة دمشق صدرت عام (٢٠٠٦م).

Berthier, S. , La citadelle de Damas: Les Apports D'une etude Archeologique, in Muslim Military Architecture, Brill (2006), pp. 151 - 164 .

أما سوبر نهايم، فقد أفرد دراسة مهمة بالألمانية حول النقوش الكتابية بالقلعة.

Sobernheim, M. , Dieinschriften der zitadelle von Damaskus, Der islam, Tome xii, (1922), pp. 1 - 28. ,

ونشر هـذه النقـوش قتيبـة الشهابـي، **النقـوش الكتابيـة في أوابـد دمشق**، دمشق (١٩٩٧م)، ص١٢٥ ـ ١٣٧.

وقد ظلت هـذه القلعة لقرون عديـدة حصن دمشق الحصين، ومركـز نشاطها السياسي والحربي، وحسبنا أن نشير إلى أنها شهدت أحداث الحروب الصليبيـة، وغزوات المغول والتيموريين، وعـاش بين ظهرانيها العديـد من السلاطين والأمراء من السلاجقة والأتابكة والزنكيين والأيوبين فالمماليك، وفي العصر العثماني أصبحت القلعة ثكنـة تعتصم بها فرق الجيش العثماني المتنازعة لتصبح القلعة بهم مصدر بلاء على المدينة وأهلها، ثم فقدت قيمتها الحربية كليًا في نهاية الحرب العالميـة الأولى، وفي زمن الانتداب الفرنسي استخدمت سجنًا وقصرًا لبعض عناصر الجيش والشرطة[1].

وقلعة دمشق الحاليـة ترجع إلى العصر الأيوبي، وتحديـدًا إلى الفترة ما بين ٥٩٩ ـ ٦١٤هـ ـ ١٢٠٢ ـ ١٢١٧م، وهي الفترة التي شيدت فيها هذه القلعة بأمر السلطان الملك العادل أبي بكر الأيوبي.

وقد أثبت الريحاوي أن السلاجقـة هم أول من أقاموا قلعة دمشق عام ٤٦٩هـ ـ ١٠٧٦م، واتخذت دار إمـارة، ومقـرًا للحكام، وحصنًا ومعقـلاً، فسكنها حكام الأتابكة من بني بوري. ثم السلطان نور الدين محمود بن عماد الدين زنكي وولـده السلطان الصالح إسمـاعيل، ثم السلطان صلاح الـدين الأيوبي.

وقد احتلت هـذه القلعة الزاوية الشمالية الغربيـة من المدينة القديمة، ولعل السبب في هذا الاختيار هو: الاعتمـاد على أسوار المدينة القديمة في الجهتين الغربية والشمالية، وبذلك يمكن الاكتفاء بإحداث سورين آخرين لها

---

(١) الريحاوي، قلعة دمشق، ص٥ ـ ٦؛ قمم عالمية، (١/ ٣١٥ ـ ٣١٦).

في الجهتين الشرقية والجنوبية؛ لعزلها عن المدينة كليًا[1].

وقد شاهد هذه القلعة السلجوقية الرحالة ابن جبير عند زيارته لدمشق عام ٥٨٠هـ ـ ١١٨٤م، فوصفها بقوله: «ولهذه البلدة قلعة يسكنها السلطان، منحازة في الجهة الغربيـة من البلد، وهي بإزاء باب الفرج من أبواب البلد، وبها جامع للسلطان يُجمع فيه، وعلى مقربة منها خارج البلد في جهة الغرب ميـدانان كأنهما مبسوطان خـزًا؛ لشدة خضرتهمـا، وعليهمـا حلق، والنهر بينهما. . .»[2].

وبالإضافـة إلى المسجد الجامع ـ الذي أشار إليـه ابن جبير ـ احتوت القلعة على بعض المساجد الأخرى، فضلاً عن العديد من المنشآت، ومنها: دار رضوان، ودار المسرة، ودار ابن المقدم، وقبة الورد، وحمام، وطاحونة، والآبار والجباب والقنوات وسبيل.

أما أبواب القلعة، فكانت ثلاثة، وهي: الباب الشمالي المعروف بالباب الحديد، والباب الشرقي، والباب الغربي، وزودت هـذه الأبواب بالجسور الخشبية المتحركة (الجسور المعلقة). فضلاً عن الأبراج بسور القلعة، والخندق الذي يحيط بها من جميع الجهات.

وهذه الأبراج إما مربعة، أو مستديرة، ومن هذه الأخيرة: البرج الذي جـدده السلطان صلاح الـدين الأيوبي عام ٥٧٤هـ ـ ١١٧٨م الـذي عثر عام ١٩٢٤م على نقشه المحفوظ بالمتحف الوطني بدمشق حاليًا.

---

(١) الريحاوي، **قلعة دمشق**، ص١٦ ـ ١٧؛ **قمم عالمية**، (١/ ٣١٧).

(٢) ابن جبير، **الرحلة**، ص٣٦٤.

ولا تزال بعض آثار هذه القلعة باقية داخل القلعة الحالية، وبصفة خاصة في الزاوية الشمالية الشرقية[١]، وقد أشار العالمان فلزنجر وفتزنجر إلى أن هذه البقايا هي حصن روماني أو بيزنطي[٢]، أما العالم سوفاجيه، فقد أيد الرأي السابق، فذكر «الوضع الحالي للقلعة لا يعود إلى ما قبل القرن الثالث عشر، إلا أن الآثار القديمة المحفوظة في داخلها تسمح بالتعرف على التنظيم الأولي للقلعة الرومانية والبيزنطية اللتين تعاقبتا عليها».

ويضيف في موضع آخر: «وليست لدينا معلومات كافية عن وضع القلعة حتى القرن الثالث عشر، وإنه لمن الأرجح أنها حافظت على وضعها تقريبًا وحفظت لنا بصورة سليمة وضع القلعة الرومانية (Castruem Romaine)...»[٣].

ثم لم يلبث أن عدل سوفاجيه عن رأيه، وذكر أنها ترجع إلى أواخر ق٥هـ ـ ١١م[٤].

أما كينج، فقد انتهى من دراسته لهذه البقايا إلى أنها تمثل نتاج عصرين أو ثلاثة، وهو ما يؤكده النقش الكتابي الذي يؤرخ لتجديد برج دائري على يدي صلاح الدين عام ٥٧٤هـ ـ ١١٨٨م، وهو النقش المشار إليه سابقًا[٥].

أما الريحاوي، فقد أثبت بأدلة قوية مقنعة: أن هذه البقايا إنما ترجع

---

(١) الريحاوي، **قلعة دمشق**، ص١٧ ـ ٣٠.

(٢) فلزنجر وفتزنجر، **الآثار الإسلامية في دمشق**، ص٣٥٩.

(٣) سوفاجيه، **الآثار التاريخية في دمشق**، ص٥٩، ٦١.

(٤) Sauvajet, le plan, p. 333.

(٥) King, the defences, p. 83.

إلى القلعة السلجوقية التي كانت أول قلعة تقام في دمشق ـ كما سبق القول ـ. ويضيف قائلاً بأن هذه القلعة كانت أصغر من القلعة الحالية، وأقل شأناً في حصانتها وفنونها المعمارية، بل وفي حجم أبراجها[1].

ومهما يكن من أمر، فإن القلعة الحالية قد شرع في بنائها ـ وفق مخطط جديد، وفن معماري متطور ـ السلطان العادل أبو بكر؛ بحيث تكون أوسع وأكثر حصانة وفاعلية، وقد بدئ في إنشاء أول برج فيها عام ٥٩٩هـ ـ ١٢٠٢م، وهو برج الزاوية الجنوبية الغربية بإزاء باب المدينة الغربي المسمى: باب النصر المؤدي إلى طريق ينتهي بالمسجد الأموي الشهير، وفي عام ٦٠٤هـ ـ ١٢٠٧م بنى البرج الشرقي، وبعد عام بنى البرج الذي يليه، وبعد عام بنى برج الزاوية الشمالية الشرقية، وهكذا إلى أن اكتمل بناء الأبراج كلها، وعددها ١٢ برجًا، كل برج بمثابة حصن قائم بذاته، واتصلت الأبراج ببعضها بسور جعل حوله خندق يحيط به من كل جهاته، ويملأ بمياه نهر بردى وفروعه عند الحاجة، وقد عرفت الأسوار في المصادر التاريخية وبعض النقوش الكتابية بالبدنات، كذلك جُعل للقلعة بوابتان رئيسيتان: شرقية، وشمالية، تتصل الأولى بالمدينة، بينما تتصل الثانية بخارج المدينة.

وتم الفراغ والانتهاء من بناء القلعة عام ٦١٤هـ ـ ١٢١٧م.

ثم تتابعت أعمال البناء والترميم، والإصلاح والتجديد والإضافة فيما بقي من العصر الأيوبي، وخلال العصر المملوكي، وهو ما يستدل عليه مما ورد في المصادر التاريخية المتعددة، وتؤيده وتؤكده النقوش الكتابية التي لا تزال باقية بالقلعة، وحسبنا أن نشير إلى أبرز هذه الأعمال التي وردت في

---

(١) الريحاوي، **قلعة دمشق**، ص٣٩ ـ ٥٦؛ **قمم عالمية**، (١/ ٣١٧).

المصادر التاريخية، ومن ذلك: ما أمر به السلطان الظاهر بيبرس البندقداري من تجديد وترميم القلعة، وبنى على برج الزاوية المطل على الميدان مستشرفًا عاليًا متقن البناء (الطارمة أو المنظرة)، كما بنى قاعة إلى جوار البحرة لولده الملك السعيد، كما بنى على باب القلعة (أي: من داخل الباب) من جهة المدينة حمامًا، والنقوش الكتابية التي تؤرخ لأعمال الظاهر بيبرس بالقلعة المنفذة بالخط الثلث البارز الكبير الحجم تشير إلى تجديد وعمارة القلعة عامة في عام ٦٥٩هـ ـ ١٢٦١م، أو تجديد الأبراج الحاملة للنقش بصفة خاصة في عام ٦٧٣هـ ـ ١٢٧٥م، وعام ٦٧٦هـ ـ ١٢٧٨م، وقد تمت هذه الأعمال على يدي الأمير عز الدين أيبك الصالحي المعروف بالزراد في نقوش عام ٦٥٩هـ ـ ١٢٦١م، والأمير شجاع الدين إسماعيل بن عمر الطوري في نقش ٦٧٣هـ ـ ١٢٧٥م.

وقام السلطان المنصور قلاوون بأعمال ترميم وتجديد بالقلعة لم يرد لها ذكر في المصادر التاريخية، ولكن حفظتها لنا النقوش الكتابية المسجلة بالقلعة، ومنها: نقش ٦٨٠هـ ـ ١٢٨٢م، ويؤرخ لتجديد عمارة أحد الأبراج بالقلعة، ونقش ٦٨٤هـ ـ ١٢٨٦م، وهو يؤرخ لعمارة الأقباء الدائرة، ويضيف نقش ٦٨٩هـ ـ ١٢٩٠م تفاصيل أكثر عن هذه الأقباء بصيغة الأقباء المباركة المستديرة من باب النصر إلى باب الفرج، ويشير هذان النقشان إلى اكتمال بناء الممرين الدفاعيين المسقوفين: الغربي، والشمالي.

وفي عام ٦٩٠هـ ـ ١٢٩١م شرع السلطان الأشرف خليل بن قلاوون في عمارة قلعة دمشق، وبناء الدور السلطانية والطارمة (المنظرة)، والقبة الزرقاء، وكمل ذلك في عام ٦٩١هـ ـ ١٢٩٢م، وجاءت في غاية الحسن

والكمال والارتفاع، وقد رجّح الريحاوي: أن هذه الأعمال الأشرفية كانت تحتل الجانب الغربي من القلعة. هذا، ولا يوجد بين نقوش القلعة نقش يشير إلى أعمال السلطان الأشرف خليل.

وتوالت أعمال السلاطين المماليك بعد ذلك، ومنهم: السلطان الناصر محمد بن قلاوون، وهناك نقش يرجع إلى عهده يؤرخ لعمارة البدنات بالقلعة عام ٧١٣هـ ـ ١٣١٣م. والسطان المنصور محمد، والسلطان الظاهر برقوق، والسلطان الظاهر خشقدم، والسلطان الناصر محمد بن قايتباي، الذي قام بتجديد عمارة برج الزاوية الجنوبية الشرقية، وذلك بدليل النقش المسجل عليه، والرنك الكتابي (الدرع أو الخرطوش) للسلطان. والسلطان الأشرف قانصوه الغوري الذي جدد بعض أبراج القلعة في أعوام ٩١٤هـ ـ ١٥٠٨م و٩١٥هـ ـ ١٥٠٩م و٩١٩هـ ـ ١٥١٣م، وتتميز هذه النقوش كذلك بوجود رنك (خرطوش أو درع) السلطان الغوري والدعاء له[1].

وصف القلعة، وأبرز خصائصها المعمارية، وسماتها الفنية (شكل ٤١٢، لوحات ٤٥٥ ـ ٤٥٦، ٥٠٦ ـ ٥٠٨):

ما تزال هذه القلعة قائمة ضمن أسوار المدينة القديمة تحتل الزاوية

---

(١) ابن شداد، **الأعلاق الخطيرة**، ج١، ق١، ص٣٩؛ ابن كثير، **البداية والنهاية**، (١٢/ ١١٤)، و(١٣/ ٣٢٣، ٣٢٧)؛ المقريزي، **السلوك لمعرفة دول الملوك**، ج١، ق٣، ص٧٧٤؛ ابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، (٧/ ١٠٤، ١٩٥)؛ الريحاوي، **قلعة دمشق**، ص١٤٤ ـ ١٦٥، ٢٧٨ ـ ٢٨٧؛ **قمم عالمية**، (١/ ٣٣٧ ـ ٣٣٨)؛ فلزنجر وفتزنجر، **الآثار الإسلامية في دمشق**، ص٣٨١ ـ ٣٨٧؛ Sauvajet, citadelle, pp. 80, 220, 228, 230 _ 232, 235.

الشماليـة الغربية منها، وتشغل أرضًا تقـارب مساحتها ٤ هكتارات (الهكتار مقياس فرنسي يساوي عشرة آلاف متر).

وتؤلف أسوار هذه القلعة شكلاً مستطيلاً غير منتظم، أضلاعه غير تامة الاستقامة؛ إذ تتراوح أطواله ما بين ٢٢٥م، و٢٤٠م، وعرضه ما بين ١٢٠م، و١٦٥م، ولعل السبب في ذلك هو بناء القلعـة على مراحل وأجزاء متفرقـة (شكل ٤١٢). وبنيت أسوار القلعة وأبراجها الاثنا عشر بحجارة كلسية صلبة، ذات حجم كبير؛ إذ يبلغ متوسط ارتفاع المداميك ٦٢سم، وقد نحتت بأسلوب خـاص مميز؛ بحيث جعلت وجـوه الحجـارة تبرز عن إطارهـا الصقيل بين ١٠ و٣٠سم، وهـذا البروز مقطوع قطعًا غير منتظم يعطيـه شكـل الرؤوس الماسيـة، وهو ما يضفي على القلعـة مزيدًا من القوة والرهبـة؛ كما أنـه من الناحية العملية أكثر مقاومة لمقذوفات المنجنيقات من الحجارة الملساء.

ويحيط بالسور والأبراج من الداخل ممر دفاعي مسقوف (وهو ما عبرت عنه النقوش بمصطلح الأقباء الدائرة أو المستديرة) مازال معظمه باقيًا.

وفي داخل القلعـة باحة كبيرة مـا تزال تحتفظ ببعض منشآتها كمسجد الصحابي أبي الدرداء ﷺ، وبقايا قصر أيوبي، ومنشآت أخرى تمتد بين البابين الشرقي والشمالي.

أما الأبراج الاثنا عشر، فقد توزعت على النحو التالي: ٤ في الأركان، بعضها مربـع الشكل، وبعضها على شكل زاويـة قائمة، و٣ أبراج مستطيلة الشكل متماثلة في الجهة الجنوبيـة، و٣ أخرى في الجهة الشمالية، وبرجان كبيران على جانبي الباب الشرقي.

ولما كانت هذه الأبراج تشكل القوة الضاربة الحقيقية في القلعة، ولذلك فقد بنيت بعناية فائقة، ففاقت في حجمها واتساعها وحصانتها غالبية الأبراج الحربية المعروفة قبل ذلك، وهي تتألف عامة من ثلاثة طوابق، في كل منها قاعة واسعة تتسع لعدد كبير من الجند، وجعلت بارزة عن سمت السور؛ كي يتم تزويدها بأكبر عدد من المزاغل (مرامي السهام)، وقد يبلغ هذا البروز في بعض الأبراج ١٥م^2، وحسبنا أن نشير إلى أن ارتفاع بعض الأبراج بلغ ٢٤,٥٠م؛ أي: مايزبد على ضعف ارتفاع السور.

وقد تراوحت مساحة الأبراج المستطيلة ما بين ١٥م^2 و٣٠م^2، والأبراج شبه المربعة ما بين ٢٠م^2 و٢٤م^2 (لوحات ٥٠٦ ـ ٥٠٨)، وبلغ عدد المزاغل في الطوابق الثلاثة للأبراج ١٥ مزغلاً، فضلاً عن المزاغل والسقاطات (الرواشن) بسطح البرج، بواقع ١٢ مزغلاً، و٧ سقاطات (لوحتا ٥٠٧ ـ ٥٠٨)، وبذلك يكون العدد الوسطي لهذه وتلك ٣٧ مزغلاً، و٧ سقاطات، ويحيط بهذا السطح من جهاته الثلاث المطلة على خارج القلعة ستارة ضخمة وعالية.

ومما تتميز به هذه القلعة ـ أيضًا ـ: الباشورة، أو المدخل المنكسر الذي يلي الباب الرئيسي للقلعة، والذي ينكسر خمس مرات بزاوية قائمة، ومن المعروف أن هذا التصميم يعطي الباب قدرة دفاعية كبيرة؛ نظرًا لانه يضعف اندفاع العدو في حالة اقتحامه الباب من جهة، ويعرضه للإصابات من الدفاعات التي زودت بها، ولا نرى نظيرًا لهذه الخاصية في القلاع الأخرى المعاصرة باستثناء باب قلعة حلب الداخلي.

كذلك فإنه يميز قلعة دمشق أنها مبنية في مستوى أرض المدينة، وموقعها هذا لا يعطيها ميزة إستراتيجية، وقد لاحظ المؤرخون ذلك، فوصفوها

بالمرجلة، وهو تعبير يطلق عادة على الراكب إذ نزل عن فرسه، ووقف على رجليه؛ أي: ترجل؛ ذلك أنهم اعتادوا أن يروا القلاع والحصون تبنى فوق المرتفعات والتلال، سواء كانت داخل المدن؛ مثل: قلعة حلب، وقلعة القاهرة، أم كانت خارج المدن؛ مثل: قلعة شيزر، والمرقب، وصهيون، وغيرها، ولذلك كان لا بد من تعويض هذا الحرمان الطبيعي للقلعة بمميزات بديلة لا نجدها في القلاع الأخرى ذات المواقع الإستراتيجية والمحصنة بالمرتفعات، ومن تلك المميزات: ضخامة البناء وقوته بشكل عام، وارتفاع الأبراج، وسماكة الجدران، وضخامة الحجارة، وطريقة نحتها وصقلها، ووفرة المزاغل والسقاطات (الرواشن)[١] (لوحات ٥٠٦ ـ ٥٠٨)، وهو الأمر الذي شد انتباه عدد من المؤرخين، فها هو ابن شداد يصف أبراج القلعة بأن «كل برج قدر قلعة»[٢]، وأبو البقاء عدّها من محاسن الشام، فقال: «ومن محاسن الشام: قلعتها، وحسن بنائها واتساعها؛ فإنها قدر مدينة»[٣].

فضلاً عن العلماء، ومنهم: كينج، فقال: «وهي تمتاز بقوتها وصلابتها الفائقة»[٤]. والريحاوي بقوله: «لفتت القلعة أنظارنا منذ سنوات بهندستها وفنون تحصينها بأبنيتها الحجرية المتقنة النحت. . . ووجدنا في هذه القلعة

---

(١) الريحاوي، **قلعة دمشق**، ص١٩٣ ـ ٢٦٧؛ **قمم عالمية**، (١/ ٣١٥، ٣٢٠ ـ ٣٣٢).

(٢) ابن شداد، **الأعلاق الخطيرة**، ج١، ق٣، ص٣٩.

(٣) أبو البقاء، عبدالله البدري، **نزهة الأنام في محاسن الشام**، القاهرة (١٣٤١هـ ـ ١٩٢٢م)، ص٦٠.

(٤) King, the defences, p. 58.

أثرًا من أهم الآثار المعمارية التي خلفتها الحضارة العربية الإسلامية بل نموذجًا كاملاً من منجزات فنون العمارة العسكرية في القرون الوسطى»[1].

٤ ـ قلعة السلطان الأشرف قايتباي بالإسكندرية: (٨٨٢ ـ ٨٨٤هـ ـ ١٤٧٧ ـ ١٤٧٩م) (شكل ٤١٣، لوحات ٥٠٩ ـ ٥١١).

تعتبر قلعة قايتباي[2] بالإسكندرية واحدة من أروع وأشهر القلاع في العمارة الحربية الإسلامية في أواخر العصور الوسطى عامة، وفي العمارة المصرية الإسلامية خاصة؛ بل إنها تعد من أشهر المعالم الآثارية والتاريخية بالإسكندرية، ولا يضاهيها في هذه الأهمية سوى مسجد أبي العباس المرسي (ت٦٨٦هـ ـ ١٢٨٨م)، فكلاهما عنوان للمدينة الإسلامية، ورمز لها.

---

(١) الريحاوي، **قلعة دمشق**، ص٦؛ **قمم عالمية**، (١/ ٣١٦).

(٢) اعتمدنا في دراسة هذه القلعة على ابن إياس، وهو المؤرخ المعاصر لبناء القلعة، وحتى أوائل العصر العثماني من الناحية التاريخية، أما الناحية الأثرية، فقد اعتمدنا على الدراسات التالية: زكي، عبد الرحمن، **قلعة صلاح الدين وقلاع إسلامية معاصرة**، القاهرة (١٩٦٠م)؛ بلبع، محمد توفيق، **آثار السلطان قايتباي في الإسكندرية (قلعة قايتباي)**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية (١٩٥٥م)؛ سالم، السيد عبد العزيز سالم، **تخطيط مدينة الإسكندرية وعمرانها في العصر الإسلامي**، بيروت (١٩٦٤م)، ص١٠٥ ـ ١١٠؛ القطري، سحر محمد، **الاستحكامات الحربية بمدينة الإسكندرية في العصر المملوكي**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة طنطا، (١٩٩٢م)، ص١٠٧ ـ ١٥٢؛ نويصر، حسني، **العمارة الإسلامية في مصر عصر الأيوبيين والمماليك**، القاهرة (١٩٩٦م)، ص٧٠٢ ـ ٧٠٦.

- الموقع:

تقع هذه القلعة في نهايـة الطرف الشمالي من شبه جزيرة رأس التين؛ بحيث تشرف من هذا الموقع الممتاز على مدخل الميناء الشرقية، وقد حلت هذه القلعة محل منار الإسكندرية القديم، وفي ذلك يذكر ابن إياس المؤرخ المعـاصر - آنـذاك - بأن برج أو قلعـة السلطان قايتباي قـد «بني على أساس المنار القديم الذي كان بالإسكندرية»[1].

والواقـع أن برج قايتباي اكتسب أهميـة كبرى من تشييـده على أساس المنار القـديم؛ بحيث أصبح امتـداداً لمنارة الإسكندريـة القديمـة، ولذلك عرفت هـذه القلعة في زمن الحملة الفرنسيـة على مصر (١٧٩٨ ـ ١٨٠١م) باسم: قلعة المنارة، أو المنار الصغير (Le Farillon)[2].

ومن الواضح أنـه كان وراء عناية السلطان قايتباي واهتمامـه بتحصين الإسكندرية هو رغبته في حماية المدينة من أن تتعرض لهجوم مفاجئ، سواء من قبل الفرنج (أي: الأوروبيين)، وهو ما عبر عنه ابن إياس بقوله: «وجعل حول هذا البرج مكاحلاً معمرة بالمدافع ليلاً ونهارًا؛ بسبب أن لا تطرق الفرنج للثغـر على حين غفلة...»[3]، أو من قبل السلطنـة العثمانيـة التي توتـرت العلاقات بينها وبين السلطنة المملوكية في ذلك الوقت، وبصفة خاصة عقب تولية السلطان العثماني بايزيـد الثاني العرش بعد وفاة والده السلطان محمد

---

(١) ابن إياس، بدائع الزهور، (٣/ ١٥١).

(٢) Berchen, Corpus, L'Egypt, Tome I, Paris, (1894), p. 478.

(٣) ابن إياس، بدائع الزهور، (٣/ ١٥٠).

الفاتح في عام ٨٨٦هـ ـ ١٤٨١م، وكان سبب ذلك هو النزاع بين بايزيد وأخيه جم سلطان، والتجاء هـذا الأخير إلى السلطان قايتباي الـذي أكرم وفادتـه، وجهزه للسفر لأداء فريضة الحج مع أسرته؛ مما آثار غضب السلطان بايزيد، ومن ثم أخـذ يتحين الفرص لتصفيـة حسابـه مع السلطنـة المملوكيـة، وقد تجمعت لديـه بعض الأسباب؛ مما جعل الحرب تطل برأسها بين الدولتين برغـم ما بـذل من محـاولات للصلح، ولا سيمـا من قبل الخليفـة العباسي بالقاهرة، والسلطان الحفصي في تونس[1].

وكـان السلطان قايتباي قـد زار الإسكندريـة في شهر ربيـع الأول عام ٨٨٢هـ ـ ١٤٧٧م في موكب حافل، وتوجه إلى موضع المنار القديم، ورسم بأن يبني على أساسه القـديم برجًا، وتم بناء هـذا البرج في عامين، ولما تم بنيانه، سافـر السلطان قايتباي إلى ثغر الإسكندريـة للمرة الثانية في جمادى الآخرة عام ٨٨٤هـ ـ ١٤٧٩م لمشاهـدة البرج بعد اكتمال بنائـه، وأقام هناك أيامًا شاهـد أثناءها البرج الـذي قيل: إنه أنفق عليـه ما يزيد على المئة ألف دينار، وأوقف عليه الأوقاف الجليلة.

ويصف ابن إياس هـذا البرج فيقول: «بني على أساس المنار القـديم الذي كان بالإسكندرية، وأنشأ بهذا البرج مقعدًا (منظرة) (لوحة ٥١٠) يطل

---

(١) الحداد، **النقوش الآثارية مصدرًا للتاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية**، المجلد الأول، ص١٧٠ ـ ١٧٢؛ المصري، أحمـد عبد الوهاب، **موقف بني حفص من الصراع العثماني المملوكي في ضوء أحد خطابات السلطان العثماني بايزيد الثاني**، حـوليات إسلامية، العدد (٣٥)، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة (٢٠٠١م)، ص١ ـ ١٠.

على البحر ينظر منه من مسيرة يوم إلى مراكب الفرنج وهي داخلة إلى المينه، وجعل بهذا البرج جامعًا بخطبة، وطاحوناً وفرناً وحواصلاً، وأشحنهم بالسلاح، وجعل حول هذا البرج مكاحلاً معمرة بالمدافع ليلاً ونهارًا؛ بسبب أن لا تطرق الفرنج للثغر على حين غفلة، وجعل به جماعة من المجاهدين قاطنين به دائمًا، وأجرى عليهم الجوامك والرواتب في كل شهر، وجعل عليهم شاداً من خواصه يقال له: قانصوه المحمدي، وهو الذي ولي نيابة الشام فيما بعد، وصار يعرف بقانصوه البرجي، وقيل: إن السلطان أصرف على بناء هذا البرج زيادة على المئة ألف دينار، وأوقف عليه الأوقاف الجليلة، وجاء من أحسن الآثار والمعروف»[١].

كذلك اهتم السلطان الأشرف قانصوه الغوري (٩٠٦ ـ ٩٢٢هـ ـ ١٥٠٠ ـ ١٥١٦م) بتحصينات الإسكندرية، وقام بزيارتها أكثر من مرة يتفقد أبراجها، ويرمم تحصيناتها، بل إنه طلب من المعلم (المهندس) حسن بن الصياد أن يقدم له صورة مصغرة تمثل الإسكندرية بأسوارها وتحصيناتها، فما كان من المعلم ابن الصياد إلا وأن «خط للسلطان بالجبس في الأرض صفة مدينة ثغر الإسكندرية، وعدد أبراجها وأبوابها، وهيئة صورها (سورها)، والمنار التي كان بها، (برج قايتباي)، وقدر عرضها وطولها، فنزل السلطان بسبب ذلك (أي: لمشاهدة ما فعله ابن الصياد) حتى تأملها، وتفرج عليها، ثم عاد إلى القلعة (أي: قلعة صلاح الدين بالقاهرة) من يومه».

وفي ٢٥ شوال ٩٢٠هـ ـ ١٥١٤م قام السلطان الغوري بزيارة الإسكندرية، وأقام بها يومين وليلتين، وزار هو ومن معه من الأمراء برج السلطان قايتباي،

---

(١) ابن إياس، **بدائع الزهور**، (٣/ ١٥٠ ـ ١٥١).

وقام بالصعود فوقـه، كما قام الحراس بالرمي بالمكاحل والمنجنيقات أمام السلطان، ثم طاف بأبراج الإسكندرية، وتفقد ما فيها من السلاح والمكاحل.

وكرر السلطان الغوري زيارتـه للإسكندريـة في شهر رمضان ٩٢١هـ ـ ١٥١٥م، وتفقد أحوال أبراجها، وعاين تحصيناتها، وأنعم على الأمير خاير بك العلائي الشهير بالمعمار بتقدمة ألف، وجعله متحدثًا في باشية برج الأشرف قايتباي[1].

وليس أدل على اهتمـام السلطان الغوري بهذه القلعـة، وحرصه على أن تحتفظ بكامل أسلحتها من ذلك المرسوم الذي أصدره في شهر ربيع الأول عـام ٩٠٧هـ ـ ١٥٠١م، ونصه: «بسم الله الرحمن الرحيم رسم بأمـر المقام الشريف الملك الأشرف أبـو النصر قـانصوه الغـوري ـ خلد الله ملكـه ـ أن لا أحـد يأخـذ من البرج الشريف بالإسكندريـة سلاح مكاحل، ولا بارود، ولا آلـة، ولا غير ذلك من جماعـة البرج من ممـاليك وعبيـد وزردكاشيه، وخرج منه بشيء يشنق على باب البرج، وعليه لعنة الله بتاريخ شهر ربيع الأول سنة سبع وتسع مئة من الهجرة (١٥٠١م)...»[2].

وما زال هذا المرسوم مثبتًا على لوحة رخامية تعلو الباب المؤدي إلى الفناء الداخلي للبرج الرئيسي.

---

(١) ابن إياس، **بدائع الزهور**، (٤/ ١٩٦، ٤٢٣ ـ ٤٣٠، ٤٧١ ـ ٤٧٦).

(٢) زكي، **قلعة صلاح الدين وقلاع إسلامية معاصرة**، ص١٥١؛ بلبع، **آثار السلطان قايتباي في الإسكندرية**، ص١٠٧؛ سالم، **تاريخ الإسكندرية وحضارتها**، ص٤٦٢؛ **تخطيط مدينة الإسكندرية**، ص١٠٩؛ القطري، **الاستحكامات الحربية**، ص١١٠ ـ ١١٢؛ نويصر، **العمارة الإسلامية**، ص٧٠٦.

وعندما ملك السلطان العثماني سليم الأول مصر عام ٩٢٣هـ ـ ١٥١٧م زار الإسكندرية، وشاهد هذه القلعة، ووصفها بأنها «حصار عظيم»[١].

وقد عرفت هذه القلعة في وثائق العصر العثماني باسم قلعة الركن، وتشير الوثائق العثمانية إلى ما كان يجري من أعمال ترميم وصيانة وتجديد للقلعة خلال العصر العثماني، ومن بين هذه الوثائق: وثيقة كشف ترجع إلى عام ١١٨٤هـ ـ ١٧٧٠م، وتشير هذه الوثيقة إلى إجراء عملية ترميم وعمارة لبعض أجزاء القلعة، ومحلات المدافع والطابيات، حتى أصبحت القلعة على حالة متينة، وكيفية عامرة متأهلة صالحة للمحافظة والرباط ـ على حد قول الوثيقة نفسها ـ.

ومنها ـ أيضًا ـ وثيقة أخرى ترجع إلى عام ١٢٠٣هـ ـ ١٧٨٩م، وتشير إلى الكشف على البرج، وتجديد ما يجب ترميمه منه، والتكاليف اللازمة لذلك من أموال وعمال[٢].

وحظيت القلعة باهتمام وعناية محمد علي ضمن مشروعه بتحصين الثغور المصرية، ومنها الإسكندرية، فأصلح أسوار القلعة، وفي عام ١٨٤٠م كانت مجهزة بـ ٢٠ مدفعًا، و١٢ هونًا، . . . .

---

(١) من المعروف أن مصطلح الحصار هو المصطلح الذي يطلق على القلاع العثمانية في آسيا وأوروبا (الأناضول والبلقان).

(٢) عن: القطري، **الاستحكامات**، ص١١٢؛ مضبطة الإسكندرية رقم ١٠ بدار الوثائق القومية بكورنيش النيل (ويعكف حاليًا الزميل د. حسين رمضان على دراستها، وإعدادها للنشر بمشيئة الله تعالى).

بلغت في عام ١٨٤٨م ١١٠ مدفعًا، و٦ هونًا، وجبخانة واحدة[1].

وصف القلعة، وأبرز خصائصها المعمارية وسماتها الفنية (شكل ٤١٣، لوحات ٥٠٩ ـ ٥١١):

تتكون قلعة قايتباي المعروفة بطابية قايتباي من قسمين أساسيين، الأول: هو الأسوار الخارجية التي تحيط بالقلعة كلها، والثاني: يشمل البرج الرئيسي المقام على أساس المنار القديم (منارة الإسكندرية الشهيرة).

أما الأسوار الخارجية، فيمتد محيطها حول مساحة كبيرة تزيد على فدانين، وتنقسم بدورها إلى قسمين منفصلين: الأسوار الخارجية، وبينهما أرض فضاء تتراوح مساحتها من ٥ إلى ١٠م^{2}.

والأسوار الخارجية (شكل ٤١٣، لوحة ٥٠٩) تحيط بالقلعة من الجهات الأربع، ولذلك فهي تؤلف السياج الخارجي للقلعة، أو خط الدفاع الأول عنها، وهي عبارة عن مساحة غير منتظمة الشكل، السور الجنوبي منها يطل على الميناء الشرقية للإسكندرية، ويشتمل هذا السور على المدخل الحالي للقلعة، ويتخلل هذا السور ثلاثة أبراج أسطوانية بارزة، والسور الشمالي يطل على البحر مباشرة، وبه برج أسطواني بارز، وكذلك يطل السور الشرقي على البحر مباشرة، وهو سور مصمت لا تتخلله الأبراج أو فتحات المزاغل (مرامي السهام)، أما السور الغربي، فيطل على البحر ـ أيضًا ـ، ويتخلل هذا السور ثلاثة أبراج أسطوانية بارزة، ويوجد بالزاوية الجنوبية الغربية لهذا السور المدخل الأصلي للقلعة.

---

(١) الشرقاوي، أمنية خيري، **الإسكندرية في عصر محمد على وخلفائه من عام ١٨٠٥م حتى عام ١٨٧٩م**، الإسكندرية (٢٠٠٢م)، ص١٤٩ ـ ١٥٣.

والأسوار الداخلية تحيط بالقلعة من ثلاث جهات فقط (الجنوبية، والغربية، والشرقية)، وتشتمل على مجموعة من الحجرات أو الحواصل المقبية، تبلغ مساحة كل منها ٤ × ١,٨٥م٢، ويتوسط حجرات السور الجنوبي ممر مقبي، وهو مدخل القلعة للبرج الرئيسي والفناء الداخلي، كما أنه يعتبر منفذ الخروج إلى الأسوار الخارجية للقلعة ـ أيضًا ـ.

ـ البرج الرئيسي للقلعة (لوحة ٥١٠، شكل ٤١٣):

تطل واجهته الرئيسية (وهي الواجهة الجنوبية الشرقية) على الفناء الداخلي الذي يقع بين البرج الرئيسي والأسوار الداخلية للقلعة.

وهو عبارة عن برج مربع الشكل، يواجه الجهات الأصلية الأربع، ويبلغ طول كل ضلع من أضلاعه ٣٠م، بينما يتجاوز ارتفاعه ١٧م، وبأركانه أربعة أبراج أسطوانية بارزة متماثلة، وتنتهي هذه الأبراج من أعلى بشرفة بارزة عن سمت الجدار الأدنى، مستديرة الشكل، ترتفع إلى مستوى البرج الأصلي نفسه، يبلغ قطر كل منها ٦م٢، وترتكز على كوابيل حجرية، وقد زودت هذه الأبراج بالمزاغل، بواقع ثلاثة مزاغل في كل برج، موزعة على المحيط الخارجي له في نفس مستوى مزاغل واجهات البرج الرئيسي، وعلى طابقين.

ويتوسط الواجهة الجنوبية الشرقية للبرج الرئيسي المدخل، ويتوجه عقد ذو وسائد أو مخدات متلاصقة، وعلى جانبيه الرنك الكتابي (الدرع أو الخرطوش) للسلطان قايتباي وألقابه والدعاء له، ويعلو هذا المدخل بنهاية الواجهة المقعد (المنظرة) الذي يبرز عن الواجهة بحوالي ٣٠سم، ويرتفع فوق مستوى الواجهة بنحو ٢م، وهو عبارة عن واجهة مستطيلة ترتكز على

كوابيل حجرية، ويضم هذا المقعد نافذة توأمية عبارة عن قمريتين مطاولتين متجاورتين، ويتوج هذا المقعد مثل واجهات البرج الرئيسي صف أفقي من الشرافات الحجرية.

ويفضي هـذا المدخل إلى داخل البرج، وهو عبارة عن ثلاثة طوابق، والسطح، الطابق الأرضي منهـا يبلغ ارتفاعـه حوالي ٧م تقريبًا، ولعل أهـم ما يميز هـذا الطابق هو اشتمالـه على المسجـد الـذي يشغل أكثر من نصف مساحة هذا الطابق، وهذا المسجد (شكل ٤١٣) يتكون تخطيطه من درقاعة وسطى، وأربعـة إيوانات متقابلة، تزدان بواطن عقودهـا بزخـارف هندسيـة ونباتية، وفرشت أرضيـة الدرقاعة بالرخام المتعدد الألوان، وقوام زخرفته تقاسيم هندسية رائعة، شغلت بزخارف متنوعة، أبرزها الطبق النجمي (لوحة ٥١١)، ويتوسط صـدر الإيوان القبلي (الجنوبـي الشرقي) المحـراب، أمـا المئذنة، فقد انـدثرت، ولكن يتضح من رسومـات الرحالـة وكتاب وصف مصر لها: أنها كانت تتبـع النمط الشائع في عهد السلطان قايتباي، ويحوي الطابق الأرضي بعض الحجرات، وسلم الصعود للطوابق العلوية.

والطابق الأول يشتمل على ممرات رئيسية، وأخرى فرعية مقبية، تؤدي إلى مجموعة من القاعات والغرف، وإلى الأبراج الأسطوانية، وسلم الصعود للطابق الثاني.

والطابق الثانـي يشتمل على ممرات رئيسيـة، وأخرى فرعيـة مقبيـة، ويشتمل هذا الطابق على بعض الغرف، إلا أن أهم ما يميزه هو اشتماله على المقعد الذي تطل واجهتـه الرئيسية أعلى المدخل الرئيسي للبرج على الفناء

الداخلي للقلعة ـ كما سبق القول ـ[1].

هذا، وتتميز هذه القلعة بالعديد من الخصائص المعمارية، والسمات الفنية، ومن بينها: استخدام الحجر الفص النحيت المشهر في بنائها، والأبراج الأسطوانية، والمزاغل والسقاطات، والمقعد (المنظرة)، والأقبية المتقاطعة، والأقبية المروحية المتطورة، سواء بدركاة مدخل البرج الرئيسي، أو بدرقاعة المسجد، والكوابيل والشرافات التي تتوج الواجهات الأربع، وواجهة المقعد، وعقد المدخل، والرنك الكتابي (الدرع أو الخرطوش) للسلطان قايتباي وألقابه والدعاء له، والنقوش الزخرفية بدرقاعة المسجد؛ فضلاً عن موقعها الإستراتيجي، وارتباطه بموضع منارة الإسكندرية إحدى عجائب الدنيا السبع القديمة.

٥ ـ أناضولي وروملي حصار (قلعتا الشاطئ الآسيوي والشاطئ الأوروبي للبوسفور) بإستانبول:

تعد أناضولي وروملي حصار من أهم وأبدع وأشهر القلاع في العمارة الحربية الإسلامية عامة، وفي تركيا خاصة، وهما تعدان من الأمثلة الرائعة لتطور العمارة الحربية خلال العصر العثماني، وترجع أهمية أناضولي حصار ـ التي أمر ببنائها السلطان بايزيد الأول فيما بين (٧٩٣ ـ ٧٩٨هـ ـ ١٣٩٠ ـ ١٣٩٥م) ـ إلى كونها أول بناء عثماني في هذه المنطقة، وقد أطلق عليها اسم: كوزلجه حصار؛ أي: القلعة الرشيقة، ونالت هذه القلعة كثيرًا من

(١) بلبع، **آثار السلطان قايتباي**، ص٦٠ ـ ١١٠؛ سالم، **تخطيط مدينة الإسكندرية**، ص١٠٥ ـ ١١٠؛ **تاريخ الإسكندرية**، ص٤٥٨ ـ ٤٦٩؛ القطري، **الاستحكامات الحربية**، ص١٠٧ ـ ١٥٢؛ نويصر، **العمارة الإسلامية**، ص٧٠٢ ـ ٧٠٦.

اهتمـام ورعايـة السلطان محمـد الفاتـح، فـدعمها، وزاد فيهـا، وأحـاطها بالأسوار والأبراج.

ولـم يقف اهتمـام السلطان محمد الفاتح عنـد حـد الشاطئ الآسيوي للبوسفور فحسب، بل شمل كذلك الشاطئ الأوروبي للبوسفور؛ حيث أمر ببناء قلعة ثانية على ذلك الشاطئ تجاه أختها (أناضولي حصار على الشاطئ الآسيوي للبوسفور)، وببنائها تم غلق البوغاز تمامًا، ولذلك عرفت باسم: قاطعة البوغـاز (Bogaz Kesen)، ولاشك أنهمـا قـد أضفيا على البوسفور الكثير من الحيوية والروعة، بل إن منظر البوسفور هناك يعد من أروع مناظر الدنيا، وقـد بنيت تلك القلعـة الثانيـة في عام ٨٥٦هـ ـ ١٤٥٢م ـ أي: قبيل حصار مدينة القسطنطينية ـ، وقيل: إن تمام بنائها حدث في وقت قصير جدًا لا يكاد يصدق؛ إذ بلغ أربعة أشهر ونصف[١].

ومن الملاحظ: أنه تكثر في هذه القلعة (روملي حصار) (لوحة ٢٠٦) الزوايا الداخلة والخارجة بالسور، وعلى ذلك اتخذت شكلاً غير منتظم على هيئة خطوط متعرجـة متكسرة، وتبلغ مساحتها ٢٥٠ × ١٢٥م٢، وميزة هذا النمط من التخطيط: أن يترك الجند أعداءهم يتقدمون داخل إحدى الزوايا، ثـم ينـدفعون عليهم مـن أعلى الأسوار على الـدروب، فيفتكـون بهم فتكًا ذريعًا، وقـد شبه هذا النمط بالزنبرك إذا ضغط عليـه، ثم يترك يندفع بقوة، فيصيب ما يقابله.

---

(١) آصلان آبا، فنون الترك، ص٢٣٣ ـ ٢٣٤؛

Ayverdi, Yuksel, ilk 250 senenin, s. 155 _ 158. , Goodwin, A history PP103 _ 105.

ويشتمل السور الأساسي (الستارة) للقلعة على ١٥ برجًا، منها ثلاثة أبراج ضخمة، ويتقدم هذا السور عند حافة البوسفور سور أمامي أو حزام براني (بربخانه barbican) يشتمل هو الآخر على برج (رقم ١٢)، وهذا الحزام أو السور الأمامي غالبًا ما يكون أقل من السور الأساسي ارتفاعًا، ويبعد عنه بمسافة تعادل ربع ارتفاع السور الأساسي، ولهذا السور الأمامي قيمته الدفاعية؛ إذ أنه يمنع العدو المهاجم من شن هجومه مباشرة على السور أو الأسوار الأساسية، ويعطل من تقدمه لفتح الثغرات التي تمكنه أن ينفذ منها داخل المدينة[١].

وفيما يلي نتناول هذه الأبراج، فالسور الأساسي يشتمل على ١٥ برجًا ـ كما سبق القول ـ، منها ثلاثة أبراج ضخمة، وهي: برج خليل باشا الواقع على حافة البوسفور، وهو برج ذو ١٢ ضلعًا، يبلغ قطره ٢٣,٣٠م٢، وارتفاعه عن سطح البحر ٣٥,٣٥م، والبرجان الآخران يقعان فوق التل الكائن وراء برج خليل باشا، وهما برجان مستديران، الأول منهما ـ وهو الواقع في الزاوية اليمنى ـ يعرف ببرج ساروجا باشا، ويبلغ قطره ٢٣,٨٠م٢، وارتفاعه ٢٨م، بينما يعرف الثاني ـ وهو الواقع في الزاوية اليسرى ـ ببرج زغنوش باشا، ويبلغ قطره ٢٦,٧٠م٢، وارتفاعه ٢١م، وهذه الأبراج متعددة الطوابق، فمثلاً برج ساروجا باشا يشتمل على سبعة طوابق[٢]، وبكل طابق منها عدد من الأذرع

(١) مما له دلالته أن هذا الطراز ينتشر في العمارة الحربية الإسلامية في الأندلس، وترجع أروع أمثلته إلى عصر الموحدين في إشبيلية، وغيرها. سالم، السيد عبد العزيز، **بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار**، القسم الثاني، بيروت، دار الغرب الإسلامي، (١٩٩٢م)، ص٦٠٣ ـ ٦٠٤.

(٢) A yverdi, Yuksel, ilk 250 senenin, s. 156.

تؤدي إلى حجرات صغيرة مقبية، بنهايتها فتحات المزاغل، وتنتشر الأبراج الأخرى فيما بين هذه الأبراج الثلاثة الرئيسية، يشغل العدد الأكبر منها ـ وهو خمسة أبراج ـ المسافة فيما بين برجي ساروجا باشا، وزغنوش باشا، منها برج مستطيل في الوسط، (رقم ٣)، وبرجان مستديران عن يمينه (رقما ٤ ـ ٥)، وبرجان مضلعان (رقما ١ ـ ٢) عن يساره، والأول منهما ـ مما يلي البرج المستطيل ـ ذو خمسة أضلاع، أما الثاني، فذو ثلاثة أضلاع فحسب، وقد زودت هذه الأبراج الخمسة بالعديد من فتحات المزاغل.

ويشتمل السور المتصل ببرج زغنوش باشا على ثلاثة أبراج أخرى (أرقام ٦ ـ ٧ ـ ٨)، الأولان منها ذوا هيئة مثلثة تبدو وكأنها عقد (Arch)، أما البرج الثالث منها، فهو برج الزاوية، فذو ستة أضلاع، ومن برج الزاوية هذا إلى برج خليل باشا يوجد برجان آخران نصف دائريين (رقما ٩ ـ ١٠)، وبعد برج خليل باشا يوجد برج نصف دائري ـ أيضًا ـ (رقم ١١)، والسور الأمامي أو الحزام البراني المشار إليه سابقًا يتصل بكل من البرجين (رقما ٩، ١١) على هيئة غير منتظمة الشكل ـ أيضًا ـ، وتتخلله فتحات المزاغل، إلا أن أهم ما يشتمل عليه هو البرج البراني (رقم ١٢)، وهو ذو خمسة أضلاع. وهكذا تم تدعيم هذا الجزء المهم من السور الأساسي الواقع عند حافة البوسفور، بما في ذلك برج خليل باشا.

أما البرج الأخير من أبراج السور الأساسي، وهو البرج رقم ١٣، فيقع بالقرب من برج ساروجا باشا، وهو برج نصف دائري.

وتشتمل القلعة من الداخل على صهريج المياه، ومسجد ذي مئذنة.

وهكذا جمعت تلك القلعة (روملي حصار) بسورها الأساسي، وسورها

الأمامي بين غالبية أنواع الأبراج المعروفة في العمارة الحربية، وهي: الأبراج المستديرة، ونصف الدائرية، والمستطيلة، والمثلثة، والمضلعة، وهذه الأخيرة تتراوح أضلاعها ما بين ثلاثة أضلاع، وستة أضلاع، باستثناء برج واحد، وهو برج خليل باشا الضخم، ذو ١٢ ضلعًا، وعلى ذلك تكون القلعة قد خلت فقط من الأبراج المربعة.

ومن المعروف أن الأبراج المضلعة أفضل كثيرًا من الأبراج المربعة من وجهة النظر الدفاعية؛ إذ أنها بكثرة ضلوعها تمكن المدافعين من التحرك في كافة الجهات والزوايا، على أن الأبراج المستديرة تعد أفضل الأبراج؛ لاستدارتها، وسهولة الانتقال في أجزائها المختلفة[١].

❐❐❐

---

(١) سالم، **بحوث إسلامية**، ق٢، ص٦٠٠.



البَابُ الثَّالِثُ

روائع وإبداعات الفنون الإسلامية



البَابُ الثَّالِثُ

روائع وإبداعات الفنون الإسلامية

تمهيد

الفن هو لسان الحياة، والدليل الناطق عليها، فأينما وجد الإنسان على سطح الأرض، وجد الفن معه، فمثلاً: كان الرجل البدائي في عصور ما قبل التاريخ يزين جدران كهوفه، وسطوح أوانيه، وأدوات حياته اليومية، برغم شظف العيش، وخشونة الحياة بزخارف تتكون من خطوط محفورة، أو مرسومة بالألوان المختلفة، وهكذا نشأت الفنون منذ أقدم العصور، وكأن تلك الأعمال ـ التي تبدو لنا بدائية في مظهرها ـ كانت نبراسًا صارت عليه الأجيال، فما من شعب، وما من أرض إلا ونبت فيها فن بشكل من الأشكال، والفن في أي مكان وليدُ البيئة، ربيبُ الطبيعة، وما من فن إلا وقد استوحى مقوماته من عادات الشعوب وتقاليدها، واستلهم خصائصه من ظواهر البلد الطبيعية والجغرافية، واستمد أصوله من ظروف الحياة ولونها، وتشكلت مميزاته تبعًا لموقع دياره وتراثها الموروث.

وللفنون صنوف، ولها مظاهر متنوعة، وكما رأينا، فقد بدأت أول الأمر لتسد حاجة الإنسان في حياته المعيشية، ثم تطورت لتؤدي دورها في تربية الذوق السليم، وإشاعة البهجة في النفوس، إلى أن أصبحت ضروبًا من

التعبير الروحي والوجداني والعقلي لتنظيم العلاقة بين الناس بما يكفل الكمال والانسجام بينهم.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هو الفن إذن؟

والواقع أن كل ما كتب في تعريف الفن يعتمد أكثر ما يعتمد على الإنشاء، وبلاغة التعبير، ولذلك اختلف تعريف الفن باختلاف المعرِّف له، وكثر الكلام عن معناه؛ لكثرة الزوايا التي يتناولها منه المؤرخون والنقاد والكتاب، لكثرة الزوايا التي يتناولها منه كل منهم، وبذلك تعددت المحاولات في التعبير عن معناه.

ومن الأيسر أن نبدأ بتعريف الملموس من الأشياء؛ لنتدرج منها إلى تعريف المطلق الذي تدل عليه، ولذلك نبدأ المحاولة بتعريف الفنان، ثم العمل الفني؛ لننتهي إلى تعريف الفن ذاته.

فمن هو الفنان إذن؟

في الواقع إن الفنان هو ذلك الإنسان الذي يمكنه التعبير عن مشاعره وأفكاره بالنسبة إلى المشاعر والأفكار المنبعثة عن المجتمع الذي يعيش فيه على مستوى عالٍ. أو بمعنى آخر: هو ذلك الإنسان الذي يجيد التعبير عن حياته المتفاعلة مع حياة من حوله من الناس، وما حوله من مظاهر الطبيعة، فالحياة بالنسبة لإنتاجه المنبعُ والمصب.

وما هو العمل الفني إذن؟

العمل الفني هو ما يحمل معنى من معاني الحياة، يتصل اتصالاً عميقًا مباشرًا أو غير مباشر بحياة المجتمع الذي يصدر عنه بوجه عام، وبحياة الفنان

الذي أخرجه والمتذوق له بنوع خاص، مضافًا إلى ذلك المعنى مقدرة ذلك الفنان على إخراج ذلك العمل إخراجًا مناسبًا. فالفن إذن بمعناه المطلق لا يخرج عن كونه حياة الفنان والمتذوق والمجتمع الذي يشملهما في أحسن أحوالهما.

والعمل الفني هو تلك الثمرة التي تنمو على شجرة هذه الحياة الشاملة، يسعى إلى تذوقها كل منا عن طريق حواسه.

ونحن في الواقع نحتفي بكل ما يحمل إلينا من معاني الحياة التي نقدسها، ونعتز بها بما يوقظ فينا الحواس النائمة، وما العمل الفني إلا صورة لتلك المعاني مترجمة بلغة نستسيغها ونفهمها، وفي هذا الصدد يذكر بعض العلماء: «أن في لغة الفن ما يشبع حاسة الجمال في الإنسان أنى وجد، ولذلك كانت هي اللغة العالمية الوحيدة التي استطاعت البشرية أن تصل إليها».

ومن ناحية أخرى فإننا جميعًا نمارس الفن على مستويات مختلفة في كل ما نقوم به من أفعال طوال حياتنا، فإن كل ما نؤديه من حركات، أو نتفوه به من كلام، وكذلك نوع معاملاتنا تجاه من نحب ومن نكره، ومجرد انتقاء ملابسنا، أو اختيار من نعاشرهم من الناس، كل ذلك يحمل نزعة فنية، أو نوعًا من ممارسة الفن بشكل يستحيل معه أن نفصل الحياة عن الفن.

وأخيرًا: فإن الفنان هو ذلك الواعظ الذي يقف على أسرار الحياة عن طريق الحس، فيشعر بالعيب فينا، ويحاول إصلاحه، ويدفعنا إلى ما فيه الخير لنا، وللمجتمع الذي نعيش فيه عن طريق التذوق الفني (سعد المنصوري، ١٩٦٠م).

وعلى ذلك يمكن القول: إن الفن بالنسبة للحضارة هو بمثابة روحها وقلبها الخفاق، وليس في وسعنا أن ندرك ثقافات الشعوب المختلفة من قراءة الكتب بقدر ما نستطيع أن نلمسها من تأمل ما خلفته هذه الشعوب من آيات الفن؛ كما أن الفن مصدر نشوة للنفوس تسمو بها فوق هموم حياتنا اليومية وأكدارها، وخيال الإنسان لا يقل عن جسمه حاجة إلى الغذاء، والفن هو الينبوع الفياض الذي يستمد منه خيالنا هذا الغذاء.

ونضيف على ذلك فنقول: إن من أهم العوامل المؤثرة في فنون الحضارات المختلفة: الدين الذي تتبعه، ومدى تغلغله في طبقات الشعب المختلفة، ومدى إيمانهم به، فالدين هو الذي يحدد المعاملات والأصول والتقاليد، وما يجب وما لا يجب، وبالتالي فإن المؤثرات الحضارية؛ كالفنون وغيرها تتأثر تلقائيًا بالدين، فمثلاً: ما شاع عن كراهية التصوير في الإسلام كان له أثره في الفن الإسلامي سلبًا وإيجابًا؛ كما سنشير عند الحديث عن مميزات الفن الإسلامي وخصائصه فيما يستقبلنا من صفحات، وإذا كانت الغاية الأساسية من العناية بالفنون على اختلاف ضروبها هي تهذيب الذوق، وإرهاف الحس مما يكون له أثره في تربية حاسة الجمال فينا، وذلك على النحو الذي أشرنا إليه من قبل، فإن الدين الإسلامي قد رسم لنا هذه الغاية، وصور لنا الطريق إليها، وفتح الأذهان إلى أهمية الفن الجميل، في العديد من الآيات القرآنية الشريفة، في سورة تبارك، والأنفال، والنبأ، وغيرها من السور الشريفة.

ولكن إذا أردنا أن نتفهم الفن الإسلامي، علينا أن نحدد ـ أولاً ـ الغاية الأساسية للحضارة الإسلامية التي بزغ فيها نجم هذا الفن، وبعد ذلك نستطيع

أن نفهم كيف استطاعت تلك الفنون أن تقف شامخة عملاقة عبر العصور الزاهرة للحضارة الإسلامية، ولا زالت تلك الفنون تشد أنظار العالم إليها حتى الآن.

ولما كان الإنسان هو محور كل حضارة؛ باعتباره أداتها بعقله وفكره ويديه، كما أنه هدفها وغايتها؛ لأن مقومات أية حضارة ووسائلها مسخرة كلها لخدمته، وتطوير حياته نحو الأفضل، لذلك حظي الإنسان في الإسلام بمكانة خاصة، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الغاية الأساسية للحضارة الإسلامية تتمثل في الغاية التي وضعها الإسلام للإنسان (على اعتبار أنه محور كل حضارة كما بينا) وهي الله جماع كل القيم والمثل العليا، والقرآن الكريم مليء بالآيات الشريفة التي تحث الإنسان على التدبر والتأمل في خلق الله، وفي الكون، والنظر إلى مكوناته وأجزائه، وفي السماء وما فيها من كواكب ونجوم وأجرام، وفي الأرض وما يدب فوقها من كائنات، وما تنبت من زرع ونبات وأشجار وثمار، ولم يقف الأمر عند ذلك الحد، بل دعاه الخالق ﷻ ليستفيد من كل ما حوله من خلق الله ونعمه، ويطوعها لفائدته، ويسخرها لتطوير حياته، كما ـ أنه سبحانه وتعالى ـ حبا الإنسان بجمال الخلقة، وحسن الهيئة، وعلاوة على ذلك دعاه ﷻ للنظر إلى نفسه، وإلى خلقه، وإلى نشأته، وهكذا نرى أن الدين الإسلامي حث الإنسان على التأمل في مظاهر الكون المختلفة، ثم دعاه للنظر إلى نفسه، وذلك لتكون العظة أقرب إلى فهمه، وأكبر تأثيرًا في عقله.

والحق أن التأمل في مظاهر الجمال، فضلاً عن كونه يشحذ في الإنسان قوة الملاحظة، وقوة التفكير، وقوة التدبر، وهذه من العمد الأساسية التي

يقوم عليها الفن، فإنه من شأنه أن يصفي الذوق، ويرهف النفس، ويذكي في النفس حب الجمال، ومن المعروف أن حب الزينة والجمال هما لباب الفن (مرزوق: الإسلام والفن ـ الإسلام والفنون الجميلة).

ولما كانت الغاية الأساسية للحضارة الإسلامية تتمثل في الغاية التي وضعها الإسلام للإنسان، وهي الله ـ سبحانه وتعالى ـ جماع كل القيم والمثل العليا ـ كما سبق القول ـ.

وهذا يعني: أن الإنسان في الحضارة الإسلامية لا يمثل محور الدائرة، أو محور ارتكازها إلا بقدر ما هو خليفة لله في الأرض، حمل الأمانة التي أشفقت من حملها السموات والأرض والجبال، وكلفه الله باستعمار الأرض، وسخر له الطبيعة، وهيأ له السبل لتسخير كل طاقاته في تمهيد ما خلقه الله ﷻ لخدمة الإنسانية، وهذا كله مرتبط أشد الارتباط بالغاية النهائية التي لا غاية بعدها، وهي الله ـ سبحانه وتعالى ـ جماع كل القيم والمثل العليا.

وعلى هذا الأساس كان الإنسان المسلم الذي شيد حضارة عظمى شاخصًا ببصره في كل نشاطاته إلى السماء، يحقق خلافته لله على هذه الأرض، ولذلك كانت حضارة إنسانية الهيئة، لا عنصرية متعصبة، تسع الإنسان أينما كان، فهي حضارة تشع عليها قيم السماء.

وإذا كان من خصائص الإنسان الأساسية أن الفكرة تدفعه، وتفعل فعل السحر في تحويل طاقاته، فإن الإسلام كان بالنسبة للإنسان المسلم هو الفكرة والعقيدة التي حركت كل طاقاته، ودفعته إلى البناء والتعمير، وتذوق القيم الجمالية أينما كانت.

ومن هنا نرى أن الفنان المسلم كـان يمارس إبداعه الفني في روحانية وإخلاص وتجرد، وكأنـه يمارس العبادة نفسها، كمـا أن القيود الدينية التي فرضتها السنة النبوية الشريفة في تحريم المجسمات والصور الآدمية جعلت طاقـة الفنان مركـزة في إتقان تخصصات محـددة، ليس أمامـه إلا إجادتها، والتفوق فيها.

وهناك العامل الحاسم في الإبداع الفني، وهو التشجيع، فنرى الفنان المسلم لا يتجه للفنون الترفيهية، ولكنه ينتج فنوناً تطبيقية أو صناعية نافعة، وبذلك استطاع أن يوزع لمساتـه الساحرة على الحياة اليوميـة بكل متطلباتها وأدواتها؛ أي: أن انتاجـه ليس مرغوبًا فقط، ولكنه ضروري كأحد العوامل الأساسية للحياة.

وإذا أضفنا إلى هذه العوامل عاملاً نفسيًا هامًا، وهو الأمان، وضمان الحياة الكريمـة تحت مظلة الإسلام، متمثلة في نقابات الحـرف (الأصناف أو الطوائف)، وجـدنا أن الإبـداع يشع من منطلق نوراني، وبصيرة وضـاءة مطمئنة.

إن رسالـة الفن الجميل في الحياة هي أن يخـفف عنا بعض متاعبهـا، فيكون لنا مهربًا نلجأ إليه، ونلوذ بحماه؛ حتى ينقلنا بأنغامه وألوانه وزخارفه وأشكاله إلى عالم السحر والجمال، وإلى عالم نستمتع فيه بالهدوء والنشوة، وبالإنشراح والغبطة، وتلك هي الرسالة التي آمن بها أخيرًا الفنان الغربي بعد أن بشر بها الإسلام من خمسة عشر قرناً من الزمان.

ومن ثم كان حرص الفنان المسلم على أن يضفي على كل ما أخرجته يداه جمالاً زخرفيًا يشيع الغبطة في النفس، ويشهد لمبدعـه بحسن الذوق،

ودليلنا على ذلك: أنه كما عني بزخرفة السلع والمنتوجات الغالية النفيسة، حرص كذلك على زخرفة السلع الرخيصة؛ كشبابيك القلل التي تدلنا نماذجها الجميلة المتقنة على أن الفنان المسلم أحب الفن للفن[1].

وإذا كان الأمر كذلك، فما هو إذن الفن الإسلامي؟ وما هي خصائصه ومميزاته العامة الرئيسية؟

والحق أن الفن الإسلامي هو ذلك الفن الذي نشأ وظهر وازدهر، وتطور ونضج وبلغ الغاية في دار الإسلام فيما بين القرنين ١ ـ ١٢هـ ـ ٧ ـ ١٨م، ولذلك فإننا إذا استثنينا الفن الصيني، فإن الفن الإسلامي يعد من أوسع الفنون العالمية انتشارًا، وأطولها عمرًا؛ حيث أشرق نور ميلاده في الحجاز خلال خلافة عثمان بن عفان (رضي الله عنه ٢٣ ـ ٣٥هـ)، ثم تجاوز مرحلة الميلاد، وبدأ في بلاد الشام خلال العصر الأموي (٤١ ـ ١٣٢هـ) يحبو على أربع، ثم سرعان ما لبث أن ودع مرحلة الطفولة ليبدأ مرحلة الشباب في العراق في ظل الخلافة العباسية، وتجلت رجولته ونضجه في مواطن ثلاثة: مصر خلال العصر الفاطمي

---

(١) مرزوق، محمد عبد العزيز، **الإسلام والفنون الجميلة**، القاهرة (١٩٤٤م)، (٢٦ صفحة و١٥ لوحة)؛ **الإسلام والفن**، المجلة، العدد (٤٦)، (أكتوبر ١٩٦٠م)، ص٢٠ ـ ٢٥؛ **الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين**، القاهرة (١٩٧٤م)، ص٦ ـ ٩؛ الفاروقي، إسماعيل، **الإسلام والفن**، ترجمة: وفاء إبراهيم، القاهرة (١٩٩٩م)، ١٠٢ صفحة.

وعن شبابيك القلل انظر ـ على سبيل المثال ـ: عبد الرازق، أحمد، **شبابيك القلل في دار الآثار الإسلامية بالكويت**، الكويت (١٩٨٨م)، ١٢١ صفحة بما في ذلك الأشكال واللوحات.

فالأيوبـي، والمغرب والأنـدلس خـلال عصور الخلافـة، وملوك الطوائف بالأندلس، والمرابطين والموحدين في المغرب والأندلس، والمشرق الإسلامي خلال العصر السلجوقي، وعهود الأتابكة، والإيلخانيين، والبكوات.

وواصل الفن الإسلامي مرحلة النضج حتى بلغ الغاية فيما بين القرنين ٨ ـ ١٢هـ ـ ١٤ ـ ١٨م، وذلك خـلال: العصر المملوكي في مصر والشام، وعصر دولة بني نصر في غرناطة بالأندلس، والتيموريين في آسيا الوسطى، والصفويين في إيران، والعثمانيين في الأناضول، والبلقان، والعصر المغولي الهندي في شبه القارة الهندية.

ومنـذ القرن ١٢هـ ـ ١٨م، أصـاب الفن الإسلامي الضعف والوهـن، وركبت الناس حمى التفرنج؛ أي: السير على نهج الغرب الأوروبي؛ حيث اشتد التأثر بالفنون الأوروبية، ومن هنا بلغ الفن الإسلامي شيخوخته[1].

هذا، وقـد اختلف العلماء حـول تسمية هذا الفن الذي انتشر في ظل الحضارة الإسلاميـة، واتسع باتساع رقعتهـا شرقًا وغربًا، وشمالاً وجنوبًا، فمنهم من أطلق عليه اسم: الفن العربي، ومنهم من أسماه: الفن الشرقي، أو الفن الغربي، وهـاتان التسميتان الأخيرتان ناقصتان؛ لأنهما تفصلان بين جناحي الحضارة الإسلاميـة، وهمـا: الجناح الشرقي، والجناح الغربي من جهة، ومن جهة ثانية: فإن هذين الجناحين لا يمثلان دار الإسلام بكاملها.

كما أن التسمية الأولى ـ وهي الفن العربي ـ من شأنها أن تبخس إسهامات

---

(١) مرزوق، **قصة الفن الإسلامي**، القاهرة (١٩٨٠م) وفيـه إبراز موجـز ممتع للغاية لهذه المراحل المتعاقبة.

شعوب الأقطار المفتوحة في تطور وازدهار الفن الإسلامي، وحسبنا للرد على هذه التسمية القول بأنه لو جاز لنا القول: الدين العربي، لحق لنا أن نقول: الفن العربي.

ومنهم من أطلق عليه اسم الفن المحمدي، على غرار تسمية الفن المسيحي، نسبة إلى السيد المسيح (عليه السلام)، ومن ثم فإن هذه التسمية، فضلاً عن كونها غير مستحبة، لا يجوز أن تطلق على هذا الفن[1].

وخلاصة الأمر: أن هذه الأسماء كلها قاصرة، وليست جامعة من جهة، وبعضها مستهجنة، وغير مستحبة؛ كتسمية الفن المحمدي من جهة ثانية، ولذلك فإن أصح هذه الأسماء جميعًا هي تسمية ذلك الفن بالفن الإسلامي؛ لأن الإسلام كان حلقة الوصل التي ربطت بين أقطار دار الإسلام، وهو الذي جمع شتاتها، وجعلها وحدة واحدة، على الرغم من تباين بيئاتها، واختلاف أصولها.

أما عن خصائص الفن الإسلامى ومميزاته العامة الرئيسية، فيمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

- يمتاز بكونه فنًا زخرفيًا استمد عناصره النباتية والهندسية والآدمية والحيوانية، وجعلها محوره عن الطبيعة، وزين بها الجدران، وصفحات المخطوطات، والتحف التطبيقية، هذا إلى جانب خلوه - في الأغلب الأعم - من وجود تماثيل أو لوحات مستقلة.

- ويمتاز - أيضًا - بكراهية الفراغ، أو الخوف منه، ومعناها: أن الفنان

---

(١) حسن، زكي محمد، **فنون الإسلام**، القاهرة، ط٢، د. ت، ص٣ - ٥.

المسلم كان يشغل كل المساحات التي أمامه بالزخرفة، دون أن يترك منها أي جزء بدون زخرفة؛ مما دفعه إلى التكرار، سواء بالنسبة للوحدة الزخرفية، أو الموضوع الزخرفي.

- الزخارف المسطحة، وهذا يرجع إلى انصراف الفنانين المسلمين عن التجسيم، وإن كان هذا لا يمنع وجود زخارف بارزة ومجسمة.

- البعد عن الطبيعة، وهذا يعني أن الزخارف مستوحاة من واقع الخيال؛ خوفًا من تقليد خلق الله تعالى، وأدى هذا إلى الاهتمام بالكائنات الخرافية، والمحورة، وإن كان هذا لم يمنع رسم الكائنات الحية أو الطبيعية.

- استخدام الكتابة العربية كعنصر زخرفي رئيسي، سواء كانت بالخط الجاف اليابس، أو الخط اللين بأنواعهما المتعددة، أو غير ذلك، ولولا وجود الكتابة العربية على التحف الإسلامية المبكرة، لصعبت نسبتها إلى تلك الفترة المبكرة؛ لصلتها الوثيقة بفنون ما قبل الإسلام.

- الفن الإسلامي فن ملكي، فازدهاره ونضوجه يقوى في ظل رعاية الحكام والأمراء للفنانين، بينما يضعف ويقل ازدهاره في حالة قلة تشجيع الحكام والأمراء للفنانين، وعدم تعضيدهم لهم.

- الفن الإسلامي فن ابتكاري أصيل، فمن المعروف أن العقيدة الإسلامية تميل إلى البساطة، وعدم الإسراف والمبالغة، واتضح ذلك في عصر الخلفاء الراشدين، أما في العصور التالية؛ حيث ازداد الثراء، وكثر الرخاء، فكان لا بد من وجود حلول ابتكارية تتناسب مع تلك الحالة التي وصل إليها المسلمون، لا سيما الخلفاء والحكام.

وفي نفس الوقت تتفق مع المبادئ السامية للعقيدة الإسلامية، ومن هذه الابتكارات البريق المعدني كبديل عن استعمال الأواني الذهبية والفضية.

كذلك لم يصنع المحراب ـ مع ما له من أهمية خاصة في المسجد ـ من الذهب، أو يرصع بالأحجار الكريمة، بل صنع من الخشب، أو الحجر أو الرخام، ومع بساطة هذه الخامات إلا أن الفنان المسلم أضفى عليها مسحة جمالية فنية جذابة بنقوشها الزخرفية الدقيقة، وألوانها الجميلة.

*** طرز الفن الإسلامي:**

لما كان المقياس الحقيقي في أي فن من الفنون هو الطراز؛ لأنه أبرز صورة لأفكار الفنان، وأفصح مظهر لطابع حضارته، فإن ما حدث من امتزاج العناصر السابقة التي كانت موجودة قبل الإسلام لا ينهض دليلاً على سيطرة وغلبة تلك العناصر على الفن الإسلامي، وإنما كان اختلاط هذه العناصر في تلك الفترة المبكرة نتيجة طبيعية لاجتماع العرب المسلمين وأهل البلاد المفتوحة في بيئة واحدة، وكذلك لقدرة الفنان على أن يكيف نفسه حسب الظروف التي يعيش في كنفها، فأخذ الفنان (وهو من أهل البلاد المفتوحة) من العناصر الموروثة ما لاءم طبيعة الفاتحين الجدد، واتفق مع دينهم الجديد الذي يتبعونه، ويسيرون على نهجه.

وهكذا نرى أن العرب كان لهم الفضل في قيام الإمبراطورية الإسلامية، ونشر الدين الإسلامي، ولكن نصيبهم في بداية الأمر فيما يتعلق بالفنون كان محدودًا، وروحيًا فحسب، كما أن المباني التي شيدت في تلك الفترة كانت بسيطة جدًا، وتتلاءم مع طبيعة الفترة التي شيدت فيها؛ مثل: مسجد

الرسول ﷺ في المدينة، ومسجدي البصرة والكوفة في العراق، ومسجد عمرو بن العاص في فسطاط مصر.

وما لبث أن تخطى العرب عهد البساطة، وتوسعوا في البناء، وأنتجوا في الفنون أيام خلافة الأمويين، فكان الطراز الأموي الذي ينسب إليهم أول الطراز أو المدارس الفنية في العصر الإسلامي.

وقد ازدهر هذا الطراز في القرن الأول، وحتى العشرينات من القرن الثاني الهجري، وهي الفترة التي شملها حكم الأمويين لأقاليم العالم الإسلامي؛ حيث امتد حكمهم فيما بين ٤١ ـ ١٣٢هـ ـ ٦٦١ ـ ٧٥٠م، وانتشر هذا الطراز في جميع الأقاليم التي دانت لحكم الخلافة الأموية في دمشق، ومن بينها مصر بطبيعة الحال.

وكان هذا الطراز طراز انتقال من الفنون والعمارة السابقة على الإسلام ـ التي كانت منتشرة في الأقاليم التي خضعت للإسلام وللخلافة الأموية ـ إلى الطراز العباسي الذي ساد في العصر العباسي بعد ذلك.

وبعد أن استولى العباسيون على الخلافة عام ١٣٢هـ ـ ٧٥٠م نقلوا مقر حكمهم إلى العراق، وأصبحت بغداد (مدينة السلام) التي تم تأسيسها عام ١٤٩هـ ـ ٧٦٦م عاصمة لهم، وكان من نتيجة ذلك: أن استفحل التأثير الإيراني في الإنتاج الفني الإسلامي؛ مما أدى إلى ظهور طراز فني إسلامي جديد هو الطراز العباسي، ويمثل الإنتاج الفني الذي كشفت عنه الحفائر الآثارية التي أجريت في مدينة سامرا (شمال بغداد) نضج هذا الطراز العباسي، ويرجع فن سامرا إلى ما بين عامي ٢٢١ ـ ٢٧٦هـ ـ ٨٣٦ ـ ٨٨٩م، وهي الفترة التي كانت فيها سامرا عاصمة للخلافة العباسية.

ولقد اتخذ فن سامرا ـ أيضًا ـ طابعًا دوليًا؛ إذ انتشر في سائر أنحاء العالم الإسلامي شرقًا وغربًا.

ولكن لم تلبث الخلافة العباسية أن انتابها الضعف، فأخذت الولايات المختلفة تستقل عن الخلافة من جهة، وانسلخت ولايات أخرى عن تبعيتها للخلافة من جهة ثانية، وظهرت خلافتان جديدتان مناوئتان للخلافة العباسية، وهما: الخلافة الفاطمية ٢٩٧ ـ ٥٦٧هـ ـ ٩٠٩ ـ ١١٧١م، والخلافة الأموية في الأندلس ٣١٦ ـ ٤٢٢هـ ـ ٩٢٨ ـ ١٠٣١م من جهة ثالثة.

وأدى هـذا الاستقلال السياسي إلى أن صار لكل دولة من هذه الدول طراز فني إسلامي مستقل، وبذلك انقسم الفن الإسلامي إلى عدة طرز، لكل منها سماتها ومميزاتها الخاصـة، وإن كان يجمـع بينها جميعًا الطابع العام، والوحدة الفنية التي تميز شخصية الفن الإسلامي.

ومن هذه الطرز الجديدة: الطراز الفاطمي في المغرب ومصر والشام والجزيرة العربية، فضلاً عن صقلية وجنوب إيطاليا.

ثم تبعـه في مصر الطراز الأيوبـي ٥٦٧ ـ ٦٤٨هـ ـ ١١٧١ ـ ١٢٥٠م، فالطراز المملوكي ٦٤٨ ـ ٩٢٣هـ ـ ١٢٥٠ ـ ١٥١٧م، والذي يعد بحق طراز عصر نهضة الفن الإسلامي ـ على حد قول أسين أتيل ـ، ثم الطراز العثماني الذي انتشر في جميع أقطار العالم العربي باستثناء المغرب الأقصى.

وفي الشام تبـع الطراز الفاطمي الطراز السلجـوقي، ثم الأتابكي، ثم الأيوبي، فالطراز المملوكي، ثم الطراز العثماني الذي انتشر في جميع أقطار العالم العربي باستثناء المغرب الأقصى.

وفي اليمن تبع الطراز الفاطمي الطراز الأيوبي ٥٦٩ ـ ٦٢٦هـ ـ ١١٧٣ ـ ١٢٢٨م، فالطراز الرسولي ٦٢٦ ـ ٨٥٨هـ ـ ١٢٢٨ ـ ١٤٥٤م، ثم الطراز الطاهري ٨٥٨ ـ ٩٣٣هـ ـ ١٤٥٤ ـ ١٥٢٦م، فالطراز العثماني الذي انتشر في جميع أقطار العالم العربي باستثناء المغرب الأقصى.

ومن جهة أخرى ظهر في الأندلس فن أندلسي اصطلح على تسميته بالطراز الأموي الغربي، أو طراز الخلافة، ثم تبعه عقب سقوط الخلافة طراز عصر ملوك الطوائف فيما بين ٤٢٢ ـ ٤٨٤هـ ـ ١٠٣١ ـ ١٠٩١م، ثم قام في أعقابه الطراز الأندلسي المغربي على يدي المرابطين فالموحدين، وفيما بين ٤٨٤ ـ ٦٤١هـ ـ ١٠٩١ ـ ١٢٤٣م، وأخيرًا بلغ الطراز الأندلسي أوج عظمته في عصر دولة بني نصر أو بني الأحمر في غرناطة فيما بين ٦٣٥ ـ ٨٩٧هـ ـ ١٢٣٨ ـ ١٤٩٢م.

أما في شرق العالم الإسلامي، فقد حل محل الطراز العباسي فن جديد كان ـ أيضًا ـ له طابع الدولية هو الطراز السلجوقي، وذلك نسبة إلى الأتراك السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى، وتمكنوا ومن خلفهم من الأتابكة أن يحكموا آسيا الوسطى وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى إلى أن قضى عليهم المغول قرب منتصف القرن ٧هـ ـ ١٣م، وقام في إيران بعد الطراز السلجوقي طرز إيرانية، أولها: الطراز المغولي الذي ازدهر أثناء الحكم الإيلخاني ٦٥٦ ـ ٧٣٦هـ ـ ١٢٥٨ ـ ١٣٣٥م، ثم التيموري فيما بين ٧٧١ ـ ٩٠٦هـ ـ ١٣٦٩ ـ ١٥٠٠م، ثم الطراز الصفوي فيما بين ٩٠٧ ـ ١١٤٨هـ ـ ١٥٠٢ ـ ١٧٣٦م، ثم الطراز القاجاري فيما بين ١١٩٣ ـ ١٣٤٢هـ ـ ١٧٧٩ ـ ١٩٢٤م الذي غلبت فيه التأثيرات الأوروبية بشكل كبير.

وفي العراق تبع الطراز السلجوقي الطراز العباسي المتأخر (٥٧٥ ـ ٦٥٦هـ ـ ١١٨٠ ـ ١٢٥٨م)، ثم الطراز المغولي الإيلخاني، فالطراز الجلائري ٧٤٠ ـ ٨٣٥هـ ـ ١٣٣٩ ـ ١٤٣١م، وأخيرًا ساد الطراز العثماني الذي انتشر في جميع أقطار العالم العربي باستثناء المغرب الأقصى.

أما آسيا الصغرى (الأناضول)، فقد قام بها عقب الطراز السلجوقي طراز البكوات (عصر ملوك الطوائف، أو البكلربكي بالأناضول)، ثم الطراز العثماني الذي كان طرازًا فنيًا دوليًا انتشر فوق ثلاث قارات في آسيا وأوربا وأفريقيا، ثم لم يلبث أن غلبت عليه هو الآخر التأثيرات الأوربية المختلفة، وذلك منذ أواخر ق١٢هـ ـ ١٨م.

كذلك لا تفوتنا الإشارة إلى الطراز الهندي الإسلامي الذي كان متأثرًا إلى حد كبير بالتقاليد الفنية الإيرانية، مع الأساليب الهندية المحلية الموروثة، وبلغ هذا الطراز نضجه الفني خلال عصر الدولة المغولية الهندية فيما بين ٩٣٢ ـ ١٢٧٤هـ ـ ١٥٢٦ ـ ١٨٥٨م[1].

ومهما يكن من أمر، فإن الحديث عن هذه الطرز الفنية يحتم علينا أن نتذكر دائمًا: أنه إذا كان من الممكن معرفة تاريخ بداية ونهاية حكم الأسر

---

(١) حسن، **فنون الإسلام**، ص١٢ ـ ٢٠؛ الباشا، القاهرة، **تاريخها، فنونها، آثارها**، ص٢٠٨ ـ ٢٦٠، عبد الرازق، **الفنون الإسلامية**، ص٤٢ ـ ٤٥؛ ومما له دلالته: أن هناك تقسيمات أخرى لطرز أو مدارس الفن الإسلامي.

انظر عنها ـ على سبيل المثال ـ: عبد الحميد، سعد زغلول، **العمارة والفنون في دولة الإسلام**، منشأة المعارف، الإسكندرية (١٩٨٦م)، ص٢٣٩ ـ ٢٤٢.

الحاكمة، إلا أننا لا نستطيع أن نعرف على وجه الدقة تاريخ بداية أي طراز فني، أو تاريخ انتهائه؛ لأن هذه الطرز تتطور، وينشأ بعضها من بعض، لذا يعد الفصل بينها وضعيًا وإصطلاحيًا إلى حد كبير[١].

* * *

---

(١) عبد الرازق، **الفنون الإسلامية**، ص٤٥.



الفَصْلُ الأَوَّلُ

النقوش الزخرفية والكتابية على الجص والحجر والرخام

وردت كلمة: (النقاش) على العديد من المواد الفنية الأثرية بدلالات حرفية مختلفة نابعة من معانيها اللغوية، فالنقش هو تلوين الشيء بلونين أو أكثر، وهو ـ أيضًا ـ استخراج أجسام صغيرة من جسم أكبر، ومن ثم استعمل بمعنى الحفر، أو النحت، ومن ذلك: نقش فص الخاتم، أما حرفة النقاش، فيقال لها: النقاشة.

ومن هنا استخدمت لفظة النقاش بمعنى الملوِّن، والمصوِّر، والمزخرِف بالألوان، سواء على الورق، أو القماش، وغير ذلك.

كما أطلقت ـ أيضًا ـ على النقاش أو الحفار أو النحات أو النقار أو الكاتب والخطاط، سواء في الجص أو الحجر، أو الرخام أو الآجر، فضلاً عن الخشب والمعادن والسكة والخزف؛ كما يستدل من التوقيعات المتعددة على كافة المواد الفنية الأثرية المذكورة[1].

وعلى ضوء ذلك يفضل أن يطلق على جميع الزخارف والكتابات في الفن الإسلامي مصطلح: النقوش الإسلامية، ويرجع ذلك إلى أن جميع هذه

---

(١) الباشا، **الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية**، ج٣، القاهرة (١٩٦٥م)، ص١٢٨٢ ـ ١٢٩٤.

الزخارف وتلك الكتابات قد نفذت على كافة المواد الفنية الأثرية بطريقة واحدة، وهي طريقة النقش التي تنوعت أساليبها ما بين الحفر أو النحت أو النقر، أو التلوين أو الفسيفساء أو التطعيم أو التكفيت، أو غير ذلك من الأساليب الأخرى المتعددة، ولا سيما في تحف الفنون التطبيقية أو الزخرفية الإسلامية.

ولما كان هذا المصطلح يمتاز بدقته، وبتوافقه، وارتباطه مع الكتابات من جهة، والزخارف المتنوعة من جهة ثانية، ولذلك يجب أن نميز بين كلا النوعين من النقوش الإسلامية، فنقول: النقوش الزخرفية الإسلامية، والنقوش الكتابية الإسلامية[1].

* * *

المبحث الأول
نقوش سامرا الجصية
التي اصطلح على تسميتها طراز سامرا
(لوحة ٤، شكلا ٤٤ ـ ٤٥)

تتميز سامـرا بين سائر المـدن التـي نشأت في العصر الإسلامي بعـدة ظواهر هامـة قَلَّ أن وجدت في أي مدينة إسلامية أخرى؛ فقد سار العمران فيها بخطوات سريعـة متلاحقـة، وصار تخطيط المدينـة أبعـد ما يكون عن الاقتصاد في التوسع، فقد ترامت رقعتها في مساحة هائلة، إلا أنها لم تعمر

---

(١) الحـداد، محمـد حمزة، إسماعيل، **النقوش الآثاريـة مصدرًا للتاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية**، المجلد الأول، القاهرة (٢٠٠٢م)، ص٢١٥ ـ ٢١٧.

طويلاً؛ إذ كانت السرعـة في خرابها وهجرانها تتناسب مع السرعـة الجبارة في نموها، فالفترة بين البداية والنهاية تكاد لا تتجاوز نصف القرن إلا قليلاً، (٢٢١ ـ ٢٧٦هـ ـ ٨٣٦ ـ ٨٨٩م)، وهي فترة إن كـانت قصيرة الزمـن، فهي طويلة الأثر؛ إذ تم فيها ـ على قصرها ـ تطور ليس بالمألوف في تاريخ الفنون والزخارف، وأكثر معالم هذا التطور وضوحًا كان في الزخارف النباتية بوجه خـاص، سواء المحفورة منها، أو المرسومـة، مما اتفق على تسميتها بطرز سامرا في الفن الإسلامي.

ويتمثل في طرز سامرا ـ وخاصة الثاني والثالث منها ـ مظهر جديد بحق لزخارف الفن الإسلامي، بل ويتضح فيهما طابع مميز للفن كله بوجه عام، والزخارف النباتية بوجه خاص؛ إذ تحررت شخصيته من قيود الفنون السابقة التي كان يعتمد عليها كل الاعتماد منذ نشأته.

وبادئ ذي بـدء نقول: إن الأساليب الزخرفية التي حـدثت في سامرا قد تدرجت في مراحل متتاليـة من التطور، وهي التي اصطلح على تسميتها بالطراز الأول والثاني والثالث، ولكل من هذه الطرز مميزات خاصة به.

فالطراز الأول هو في حقيقته استمرار للطراز الزخرفي الذي كان يسود العالم الإسلامي ـ بما فيه العراق ـ قبل إنشاء سامرا، وهو يمتاز بقرب زخارفه من الطبيعة، ولا سيمـا أوراق العنب وعناقيده، وغير ذلك من العناصر التي لازالت تحتفظ بأصولها الهيلنستيـة؛ إذ لـم يتطرق إليهـا إلا التطور المنتظم المعتاد في الفنون (شكل ٤٤ A).

ويمتاز كذلك برسم زخارفـه داخل أشكال هندسية، وبوضوح خلفية

الرسم وضوحًا قويًا، ونفذت هذه الزخارف بالحفر العميق.

أما الطراز الثاني، فقد تضاءلت فيه الأرضيات أو الخلفيات إلى أن صارت قنوات ضيقة تفصل ما بين العناصر التي كادت أن تفقد ما ألفناه من اتصال بعضها ببعض بواسطة عروق، كما كان الحال في الطراز الأول، فتطورت العناصر إلى وحدات كبيرة منبسطة لا تجسيم فيها، وتتمم بعضها البعض بحيث لا تترك أرضية أو فراغًا بينها، ونتج عن ذلك تصرف كبير في أشكال كثيرة منها؛ مما كان تمهيدًا لما حدث بعد ذلك في الطراز الثالث (شكل ٤٤ B).

وفي الطراز الثالث ازداد ابتعاد الفنان عن الطبيعة تمامًا، وأصبح يرسم خطوطًا منحنية وحلزونية، قد يصعب على المشاهد إدراك الصلة بينها وبين العناصر الزخرفية التي لاحظناها في الطرازين السابقين، كما لم تعد هناك خلفية، فالسطح أصبح يزدان بخطوط متصلة بعضها ببعض، دون أن يكون هناك فاصل بين عنصر وعنصر، ونفذت زخارف هذا الطراز بطريقة جديدة لم تكن معروفة من قبل، وهي طريقة الحفر المائل أو المشطوف Slant Cut بدلاً من طريقة الحفر العميق Deep Cut التي كانت شائعة، وقد اهتدى إلى هذه الطريقة نتيجة استعمال القوالب Moulds في عمل الزخرفة حتى يستطيع أن ينجز أعماله في أسرع وقت ممكن، وبأقل النفقات (شكل ٤٥ C).

وليس في استعمال القوالب في الزخرفة جديد؛ حيث عرفها الفرس من قبل، وطبيعي أن يكون من المعماريين في سامرا بنائون من الفرس والدولة العباسية، كما نعلم قامت على أكتاف الفرس، وهم من غير شك أصحاب

الفضل في نقل الخلافة إليهم من الأمويين.

ويرى البعض أن مراحل التطور السابقة التي تمت في فترة وجيزة كانت نتيجة للحاجة الشديدة إلى الاقتصاد في الوقت الذي يتطلبه عمل الزخارف، وتغطية أوجه الجدران بها، فالعمران كان سائرًا بخطى سريعة جدًا، وكان على الصناع أن يلبوا مطالب أصحاب العمائر من حيث البناء والزخرفة، فلجأ المزخرفون إلى التبسيط من الطراز الأول الذي كان يتطلب مجهوداً فنيًا خاصًا من حيث التأنق في العناصر وتفاصيلها الدقيقة، وحفر الأرضيات حولها، ومن ثم كان الطراز الثاني الذي يتميز بالعناصر المسطحة التي تتمم بعضها البعض، فتكاد تتلاصق، فلا يفصلها عن بعضها إلا قنوات ضيقة، واختفت بذلك تلك الأرضيات التي كانت تحيط بالعناصر في الطراز الأول، ثم تطور الطراز الثاني إلى الثالث، وتلاصقت فيه العناصر تمامًا، وأصبح قطاعها محدبًا، يعطي لها ظلالاً متدرجة تختلف عن تلك الظلال الحادة الحالكة التي كانت تلقيها العناصر على الأرضيات الغائرة حولها في الطرازين الأول والثاني.

وهكذا انتشر طراز سامرا في جميع أرجاء العالم الإسلامي، وعندما جاء أحمد بن طولون إلى مصر، جاءت معه تلك التقاليد في العمارة والفنون، فاستوطنت مصر، وترعرعت فيها، وطغت هذه الأساليب الجديدة على الأساليب المحلية التي كانت موجودة، كما أنها لم تنته بانتهاء عصر الطولونيين، بل استمرت فترة تؤدي دورها في بداية العصر الفاطمي.

ومن النماذج الباقية التي يتجلى فيها أثر سامرا في المشرق الإسلامي حسبنا أن نشير إلى مسجد بلخ، وذلك في بواطن العقود، وإطاراتها، وكوشاتها، ومسجد نايين، وذلك في عقوده ومحاريبه ومنبره، وفي أبنية

نيسابور التي اكتشفتها بعثة متحف المتروبوليتان بنيويورك، وغير ذلك[1] .

* * *

---

(١) شافعي، **العمارة العربية في مصر الإسلامية**، ص٤١٧ ـ ٤٢٢؛ زخارف وطرز سامرا، مجلة كلية الآداب ـ المجلد الثالث عشر، الجزء الثاني، جامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليًا)، (ديسمبر ١٩٥١م)، ص١ ـ ٣٩؛ مميزات الأخشاب في الطرازين العباسي والفاطمي في مصر، مجلة كلية الآداب، المجلد ١٦، ج١، جامعة القاهرة (١٩٥٤م)، ص٥٧ ـ ٦٦؛ مرزوق، **الفنون الزخرفية**، ص١٤٧ ـ ١٦٠؛ **العراق مهد الفن إسلامي**، بغداد (١٩٧١م)، ص٢١ ـ ٢٧؛ عبد الرازق، **الفنون الإسلامية**، ص٦٠ ـ ٦٦؛ حميد، عبد العزيز، وآخرون، **الفنون الزخرفية العربية الإسلامية**، بغداد (١٩٨٢م)، ص٧٤ ـ ٧٦؛ ياسين، عبد الناصر، **الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر**، منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ج١، الإسكندرية (٢٠٠٢م)، ص٤٩٢؛ هرتسفلد، أرنست، تنقيبات سامرا، ج١، حلية جدران المباني في سامرا وفن زخرفتها، ترجمة: علي يحيى منصور، بغداد (١٩٨٥م)، (٢٤٤ صفحة، فضلاً عن الأشكال واللوحات؛ ومما له دلالته: أن ترتيب طرز سامرا لدى هرتسفلد يختلف عن الترتيب الذي أجمع عليه علماء الآثار والفنون الإسلامية، والذي اتبعناه في ترتيبنا هذا)؛ عبد الرازق، **الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي**، ص٥٩ ـ ٦٥؛ الشعبان، طلال، **الزخارف الجصية في سامرا وأثرها في تطور الفنون الإسلامية في المشرق الإسلامي**، ضمن أعمال ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، ص٤٩٩ ـ ٥٢٩؛ ولمزيد من التفاصيل عن تاريخ مدينة سامرا وأهميتها انظر:

السامرائي، يونس، **تاريخ مدينة سامرا**، ج١، بغداد (١٩٦٨م)، ص٢٠ ـ ١٦٦؛ الفرغولي، جهادية، **الحياة السياسية ومظاهر الحضارة في سامرا خلال القرن ٣هـ ـ ٩م**، بغداد (١٩٦٩م)، ص٦٣ ـ ١٤٠؛ العميد، طاهر مظفر، **العمارة العباسية في سامرا في عهدي المعتصم والمتوكل**، بغداد (١٩٧٦م)، ص١١ ـ ٢٣٨.

المبحث الثاني
النقوش الزخرفية على الجص
والحجر والرخام

تحتفظ العمائر الإسلامية ومتاحف الفن الإسلامي بثروة ضخمة من النقوش الزخرفية المنفذة على كافة مواد البناء والزخرفة من الجص والحجر والرخام؛ فضلاً عن الخشب والخزف (بلاطات وفسيفساء)، وهو الأمر الذي يثبت بما لا يدع مجالاً للشك مدى قدرة الفنانين المسلمين في تطويع هذه المواد لاستخدامها في الأغراض الزخرفية من جهة، كما أنها تكشف من جهة أخرى عن المقدرة الفنية الفائقة، والمهارة البالغة، والبراعة والدقة المتناهية في تنفيذ وإخراج مثل هذه الإبداعات والتجليات الزخرفية التي تنتقل فيها العين من حسن إلى أحسن، وإن زيارة واحدة للعمائر الآثارية الباقية في أي من أقطار العالم الإسلامي، سواء في منطقة القلب، أو في الجناح الشرقي، أو الجناح الغربي لدار الإسلام، أو زيارة أحد متاحف الفن الإسلامي التي تحتفظ ببعض النقوش الزخرفية، أو التحف المنقولة من العمائر الآثارية تكفي لإثبات تلك الحقيقة التي لا يختلف عليها اثنان.

ولا تقتصر هذه النقوش على مناطق بعينها في العمائر المختلفة، وإنما نشاهدها تكسو أجزاء كثيرة من الداخل والخارج على السواء، كما هو الحال في الواجهات من المداخل والأعتاب والعقود، والشبابيك والمآذن والقباب، ومن الداخل كما هو في الأرضيات والوزرات والجدران، والعقود والأقبية، وبواطن القباب والمحاريب والمنابر، ودكك المبلغين أو المؤذنين (حجرية

كانت أم خشبية أم رخامية)؛ فضلاً عن مصاريع الأبواب والشبابيك والأسقف الخشبية المتنوعة، وغير ذلك.

ويضيق بنا المقام لو أردنا أن نتناول كافة النقوش الزخرفية المنفذة على الجص والحجر والرخام في العمارة الإسلامية، فهذا يخرج عن الخطة الموضوعة لهذا الكتاب؛ فضلاً عن أنه يحتاج إلى مجلدات كثيرة.

ولذلك حسبنا أن نشير إلى النماذج المتنوعة المنشورة في هذا الكتاب، ومنها: الواجهات والمداخل، لوحات: (٨ ـ ٩، ٢٠ ـ ٢١، ٣٨ ـ ٣٩، ٤٨، ٥٦ ـ ٥٧، ٦٠، ٦٩، ١٠٣، ١٣٤ ـ ١٣٦، ١٦٣، ١٧٢، ١٧٤، ١٧٥، ١٨٠، ١٨٢)، ومنها: المآذن والأبراج (شكلا ٣٧١ ـ ٣٧٢، لوحات ١٣ ـ ١٥، ١٩، ٣٧ ـ ٣٨، ٤٥، ٤٨ ـ ٤٩، ٥٣ ـ ٥٥، ٥٩، ٦٥، ٧٢، ٧٤، ٧٧ ـ ٧٨، ٩٠، ١٠٠، ١١٨، ١٣٣، ١٤١ ـ ١٤٢، ١٥٣ ـ ١٥٤، ١٥٥ ـ ١٥٦، ١٥٨، ١٦٤، ١٦٧، ١٧٤، ١٨٣، ٢٠٧).

ومنها: القباب، سواء من الداخل، أو من الخارج (لوحات ٨ ـ ١١، ٢٨، ٥٥، ٦٤، ٦٦، ٦٨، ٧٠ ـ ٧١، ٧٧ ـ ٧٨، ٩١ ـ ٩٢، ٩٥ ـ ٩٦، ١٠٩ ـ ١١٠، ١٢٧ ـ ١٣٠، ١٣٨ ـ ١٤٠، ١٤٦، ١٥٨ ـ ١٦١).

ومنها: العقود والإيوانات والأرضيات (لوحات ٦، ٩ ـ ١٠، ١٤، ٣٨ ـ ٣٩، ٤١، ٦٢ ـ ٦٣، ٩٩، ١٠١، ١٠٤ ـ ١٠٧، ١١١، ١١٥ ـ ١١٦، ١١٩، ١٢١ ـ ١٢٥، ١٢٨، ١٣١، ١٤١ ـ ١٤٥، ١٤٩، ١٥٥ ـ ١٥٧، ١٦٨، ١٧١، ١٧٣، ١٧٨ ـ ١٧٩، ٢٠٠، ٢٠٣، ٥١٤).

ومنها: المحاريب (لوحات ١٨، ٣٣، ٥٠، ٦٣، ٨٩، ١٠٧ ـ ١٠٨، ١١٧، ١٣٨، ١٨٤ ـ ١٨٥).

ومنها: المنابر والمقاصير (لوحات ٣٣، ٦٣، ٣٠٦).

ومنها: الكسوات الخزفية المتنوعة في العمائر الدينية والجنائزية والمدنية (لوحات: ٨٩ «بريق معدني» ١٣٠ ـ ١٣١، ١٥٥، ١٥٨ ـ ١٥٩، ١٧١ ـ ١٧٣، ١٩٢ «مكرر» ـ ١٩٤، ٢٠٠، ٢٣٨ ـ ٢٥٣، ٤٥٣ ـ ٤٥٤، ٤٦٤، ٤٦٦ ـ ٤٦٧، ٤٨٢).

ومنها: تراكيب القبور (لوحات ٨٤ ـ ٨٥، ١٦٢، ١٩٤).

ومنها: الأسبلة والجشمات والحمامات؛ فضلاً عن الخصة (لوحات ٢٩، ٥٧، ٧٤ ـ ٧٥، ٨٠ ـ ٨٢، ٩٧، ١١٤، ١٧٨ ـ ١٧٩، ١٩٥ ـ ١٩٦، ٤٨٦).

ومنها: الأسقف (لوحات ١٤٨ ـ ١٥٠).

ومنها: الشرافات والشاذروانات (الهند) (لوحات ٣٢، ٣٤، ٣٨، ٥٥، ٥٨، ٦١، ٦٦، ٧٢ ـ ٧٣، ١٠٣، ١٦٣ ـ ١٦٧).

ومنها: النقوش الزخرفية بالقصور والسرايات (لوحات ٢٦، ٨٦ ـ ٨٧، ١١٩ ـ ١٢٩، ١٥٠، ١٩٨، ١٩٨ ـ ٢٠٣، ٢٤٧ ـ ٢٤٨).

* * *

المبحث الثالث
النقوش الكتابية على الجص والحجر والرخام

تحتفظ العمائر الإسلامية ومتاحف الفن الإسلامي بثروة ضخمة من

النقوش الكتابيـة المنفذة على كافة مواد البناء والزخرفة من الجص والحجر والرخام؛ فضلاً عن الخشب والخزف (بلاطات وفسيفساء).

والخط العربي يعد من أجل الفنون الإسلامية، أو هو كما يقال: الفن الغالب (Majore Art) في العمارة والفنون الإسلامية؛ لنشأته في حرم كلام الله ﷻ واكتسابه منه قدسية، فقد ارتقى على سمات معتبرة من التشكيل الفني ذي القيم الجمالية بنسب مدروسة، وليس فن الخط مقصوداً لذاته، إنه ناطق بلسانين بلاغي وجمـالي، فهو يخاطب العقل بمضمونـه، ويناجي الوجدان بجماله وحسن تنسيقه (الشريفي ٢٠٠١م، ص١٨).

ولقد تطور فن الخط العربي على مر القرون، وتم تحسينه وتجويده عبر مراحل كبيرة وأساسية، ووصل به الثراء الفني والتوافق والانسجام والاتزان إلى حد كبير.

وقد شاركت غالبيـة الأقطار الإسلاميـة في تطور هذا الفن وتجويده، وبلوغه أعلى مراتب الجمال، وقمة الإبداع والتألق، وهو ما تشهد له وتؤكده الآثار الخطية الباقية.

والخط العربي ـ مثل غيره من أنواع العمائر والفنون الإسلامية ـ يوجد فيه طراز إسلامي عام انبثقت منه أو تفرعت عنه طرز محلية (مدارس فنية)؛ إذ أن كل قطر من الأقطار قـد اتخذ لنفسه سمات خاصة، وشخصية مستقلة امتاز بها في قليل أو كثير عن بقية الأقطار الأخرى، ويستطيع الخبير أن يتبين بوضوح هذا الطراز الإسلامي بطابعـه العام الذي لا يمكن أن تخطئه العين، وهذه الطرز المتفرعة عنه بطابعها المحلي التي تنضوي كلها تحت لوائه.

ومن هذه الطرز (المدارس الفنية) الفرعية أو المحلية؛ نذكر كلاً من: طراز الجزيرة العربية، والطراز العراقي، والطراز الشامي، والطراز المصري، والطراز المغربي، والطراز الأندلسي، والطراز الإيراني، وطراز آسيا الوسطى (التركستان)، والطراز الأناضولي (آسيا الصغرى)، والطراز الهندي، وغير ذلك.

ومما له دلالته في هذا الصدد: الإشارة إلى أنه بالإضافة إلى وجود هذا الطراز الإسلامي العام والطراز المحلي الخاص، فإنه قد يشترك في بعض الخصائص أو السمات الفنية قطران أو أكثر متجاوران، أو لهما خصائص بيئية مشتركة، أو خضعا لحكم دولة واحدة، وهو ما يمكن أن نفرد له دراسة مستقلة لاحقة بمشيئة الله تعالى.

كذلك لا تفوتنا الإشارة في هذا الصدد إلى أن المدن الرئيسية التي تنتمي إلى كل طراز من تلك الطرز الفرعية أو المحلية كانت لها سماتها الخاصة، وطابعها العام الذي تتميز به في قليل أو كثير عن بقية المدن الأخرى، ولكن دون أن تفقد صلتها وارتباطها بالطراز الأم الذي تنتمي إليه، والتي هي فرع منه، وامتداد له.

ولا ننسى كذلك هذه السلسلة الطويلة من الخطاطين الأعلام الذين كان لهم الفضل في تطوير الخط وتحسينه وتجويده، والوصول به إلى مرتبة لايكاد يدانيه فيها فن آخر، ومن بينهم: ابن مقلة، وابن البواب، وياقوت المستعصمي، والجويني، وطبطب، والشيرازي، وابن أبي رقبة، والزفتاوي، وابن الصايغ، وحمد الله الأماسي، وعبدالله زهدي، وغيرهم.

وعلى العمائر الآثارية والنقوش الشاهدية توقيعات كثيرة، ومن بينها: مبارك المكي، وعبد الرحمن بن أبي حرمي.

هذا ويمكن أن نقسم النقوش الكتابية إلى عدة أنواع، منها:

١ ـ النقوش الشاهدية: ويقصد بها: تلك النقوش المسجلة على شواهد القبور الإسلامية، وتنتشر هذه النقوش في العديد من الأقطار العربية والإسلامية (شكلا ٤١٥ ـ ٤١٦).

٢ ـ نقوش الإنشاء والتعمير: ويقصد بها: تلك النقوش التي تؤرخ لإنشاء العمائر الآثارية المتعددة، وما طرأ عليها من تعمير يتمثل في إضافة أو زيادة، أو تجديد أو ترميم أو إصلاح، أو غير ذلك، وتعرف هذه النقوش ـ أيضًا ـ بالنقوش التأسيسية، أو التسجيلية.

٣ ـ النقوش الإعلامية: ويقصد بها: تلك النقوش التي تهدف ـ في المقام الأول ـ إلى أعلام الناس ببعض ما يختص بشؤون حياتهم، ومنها على العمائر الإسلامية كل من:

أ ـ النقوش الوقفية: ويقصد بها: تلك النقوش التي تتضمن نصوص بعض الوثائق، أو حجج الوقف المتعلقة ببعض العمائر الآثارية والأوقاف التي وقفت عليها، وتوجد نماذج عديدة لهذه النقوش في الشام والعراق وإيران والأناضول (آسيا الصغرى) والمغرب، وتعرف في هذه الأخيرة باسم: الحوالات الحبسية؛ فضلاً عن بضعة نماذج باقية في مصر والحجاز.

ب ـ نقوش المراسيم: ويقصد بها: تلك النقوش التي تتضمن نصوص بعض المراسيم المتعلقة بالعديد من المسامحات والإعفاءات، وإلغاء وإبطال

بعض الضرائب أو المكوس أو المظالم، أو تخفيفها؛ فضلاً عن بعض الأوامر الإدارية الأخرى، ومنها ما يتعلق بوظائف وحرف مما يفيد في إلقاء كثير من الضوء عليها بصفة خاصة، ومما يوضح بعض الجوانب السياسية والاقتصادية والعسكرية والاجتماعية بصفة عامة.

والحق إن نقش نصوص هذه المراسيم وتلك الوقفيات على بعض العمائر الرئيسية كان يهدف في المقام الأول إلى إعلام كافة الناس الذين يرتادون هذه العمائر بصورة منتظمة بمضمون هذه النصوص، وبالتالي يصعب العبث بها ـ بعد أن ذاع أمرها، وانتشر بين هؤلاء الناس ـ مثلما كان يحدث بالنسبة إلى النصوص المسجلة على الورق غالبًا، أو غيره من المواد ـ كالخشب ـ أحياناً؛ حيث تمتد لها أصابع التلاعب، وتنالها أيدي الأهواء بالسرقة أو الحريق أو التزييف، أو تتعرض إلى الضياع والتلف بفعل الزمن (الحداد، النقوش الآثارية، ص١٦ ـ ١٩)، وتوجد نماذج عديدة لهذه المراسيم في العمائر الدينية والمدنية، بل والحربية في مصر والحجاز والشام (طرابلس الشام وحلب ودمشق والقدس)، وغير ذلك.

هذا، وقد انتشرت النقوش الكتابية في العديد من وحدات العمائر الإسلامية وعناصرها ومفرداتها المختلفة، سواء في الداخل، أو الخارج، ومن ذلك: الواجهات والمداخل (لوحات ٣٩، ٥٦ ـ ٥٧، ٦٠، ٦٥، ٧٣، ١٠١، ١٣٣ ـ ١٣٨، ١٤٠، ١٤٤ ـ ١٤٦، ١٥٥ ـ ١٥٧، ١٦٧، ١٧٥).

والمآذن والأبراج (لوحات ٥٣ ـ ٥٤، ١٣٣، ١٥٣).

والإيوانات (لوحات ٦٢ ـ ٦٣، ٤٥٠ ـ ٤٥١).

وفي الجدران والدعامات وبواطن العقود (لوحات ٤١، ٥١، ١٢٦، ٢٤١، ٢٤٤ ـ ٢٤٥).

وفي المحاريب (لوحات ٣٣، ٥٠، ٨٩، ١٠٧ ـ ١٠٨، ١٨٤ ـ ١٨٥، ٢٤١، ٢٤٣).

وفي القباب من الداخل والخارج (لوحات ١٠ ـ ١١، ٦٤، ٦٨، ٧٠ ـ ٧١، ١١٠، ١١٧، ١٣٢، ١٥٨، ١٦١).

وفي المقايبس والأسبلة والجشمات (لوحات ٣١، ٧٤ ـ ٧٥، ٨٠، ١٩٦).

وفي العمائر المدنية والحربية (لوحات ٤٥٠/ ١، ٤٥٢ ـ ٤٥٣، ٤٥٥ ـ ٤٥٨، ٤٩١ ـ ٤٩٤، ٤٩٩).

وفي العمائر الجنائزية وتراكيب القبور (لوحات ٨٤ ـ ٨٥، ١٦٢، ١٩٤، ٤٥٣ ـ ٤٥٤، ٤٨٢ ـ ٤٨٤).

ولا تفوتنا الإشارة إلى الرنوك الكتابية (الدروع أو الخراطيش) (لوحات ٧٠ ـ ٧١، ٧٦، ٤٤٩، ٤٥٢، ٤٥٦، ٤٥٨، ٤٩٤).

وقد نفذت النقوش الكتابية المشار إليها في اللوحات المذكورة على كافة مواد البناء والزخرفة؛ من الجص والحجر والرخام والخزف (بلاطات «لوحة ٢٢٨» وفسيفساء) بالخط الكوفي، وخط الثلث، وخط النستعليق؛ فضلاً عن الطغراء العثمانية المعروفة (لوحة ١٩٦).

وقد أفردنا للنقوش الكتابية على العمائر الإسلامية دراسة مطولة وصفية وتحليلية تحت عنوان: «الزخارف الخطية في العمارة الإسلامية»، وكانت

هذه الدراسة ضمن أبحاث الندوة التي أقيمت بمناسبة معرض الخط العربي الـذي نظمتـه الهيئـة العليـا لتطويـر مدينـة الرياض عـام ١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م (ص١٣٧ ـ ١٣٨).

وليس أدل على عظمـة الخط العربي وإبداعـه وقيمته الفنية والجمالية العالية من أنه قد أثر تأثيرًا واضحًا في العمارة والفنون الأوروبية على السواء؛ كما سنشير ضمن الفصل الرابع من الباب الثالث من هذا الكتاب.

* * *



الفصل الثاني

الفنون الزخرفية الإسلامية(١)

أولاً ـ الفخار والخزف:

١ ـ الفخار:

هو كل ما صنع من طينة طبيعية محلية؛ أي: خاصة بكل قطر من الأقطار. تصنع منها الأواني مباشرة، وهي إذا احترقت في درجة حرارة معينة في أفران خاصة، اكتسبت شيئًا من الصلابة.

---

(١) مما له دلالته في هذا الصدد: أننا قد اعتمدنا في اختيار هذه الإبداعات وتلك الروائع التي تمثل طرز الفن الإسلامي المختلفة في الفنون الزخرفية على العديد من الكتب المنشورة، ومنها:

Grube, E, The world of Islam, New Yourk (1967).

Atil, Renaissance of Islam, Art of the Mamluks, Washington, (1981)., Carswell, J, Iznik Pottery, London (1998), Porter, V., Islamic Tiles, London, (1995). Ward, R., Islamic Metal Work, London, (1993).,

آصلان آبا، أوقطاي، **فنون الترك وعمائرهم**، ترجمة: أحمد محمد عيسى، إستانبول (١٩٨٧م)؛ جنكيز، مارلين، **الفن الإسلامي في متحف الكويت الوطني**، مجموعة الصباح، لندن (١٩٨٣م)؛ **كنوز الفن الإسلامي**، ترجمة: حصة صباح السالم =

وقد وصلنا نوعان من الفخـار الإسلامي: فخار غير مطلي؛ أي: غير مزجج، وفخار مطلي؛ أي: مزجج، أو مطلي بطبقة من الزجاج الذائب[١].

ومن النماذج التي تـم اختيارها: قـارورة نفط من الفخار غير المطلي على هيئـة رمانيـة الشكل ذات زخـارف محـزوزة (الطراز الفاطمي. مصر - ق٤ـ ٥هـ - ١٠ - ١١م)[٢]. (لوحة ٢٥٦).

ومن أبـدع أمثلة هـذا النوع من الفخـار غيـر المطلي: شبابيـك القلل (وتعرف - أيضًا - باسم: مرشح القلة، أو حجاب القلة)[٣]. (لوحات ٢٥٤ - ٢٥٥، ٤٣٣ - ٤٣٤).

أما النوع الثاني، وهو الفخار المطلي[٤]، فقد تم اختيار كسرة منه قوام

= (وآخرين)، مراجعة: أحمد عبد الرازق، الكويت (١٩٨٥م)؛

Varity in Unity, Kuwait, (1987)., Zebrowski, M., Gold, Silver and Bronze from Mughal India, London, (1997)., Golombek, L., and Wilber, D., The Timurid Architecture of Iram and Turan, 2 Vols, Princettion, (1988).

(١) عبد الرازق، **الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي**، ص١٣٥.

(٢) Varity in Unity, Kuwit, (1987), P. 50.

(٣) مرزوق، **الفنون الإسلامية في مصر قبل الفاطميين**. ص٥٣ - ٥٤؛ عبد الرازق، **الفنون الإسلاميـة حتى نهايـة العصر الفاطمي**، ص١٥٥ - ١٥٨؛ **شبابيك القلل الفخارية في دار الآثار الإسلامية**، الكويت (١٩٨٨)، (١٢١ صفحة).

(٤) انظر عنـه: عبـد الرازق، **الفنون الإسلاميـة في العصرين الأيوبـي والمملوكي**، ص٢٠٣ - ٢٠٨.

زخرفتها رنك وظيفي هو رنك الهدف (وتمثل الطراز المملوكي ـ مصر ـ ق٨هـ ـ ١٤م) (لوحة ٢٥٧).

٢ ـ الخزف:

هو ما صنع من طينة غير طبيعية؛ أي: صناعية، كانت تختلف من إقليم إلى آخر، الجيدة منها تتألف من ثلاث مواد: مرنة، وخشنة، وصاهرة.

ولا توجد في الطبيعة طينة صالحة للاستعمال؛ أي: تشتمل على المواد الثلاث السابقة[1].

وقد تم اختيار عدة نماذج تمثل أشهر أنواع الخزف الإسلامي، ومنها:

أ ـ الخزف ذو البريق المعدني: (الغضار المذهب):

١ ـ الطراز العباسي في العراق (لوحات ٢٠٩ ـ ٢١١).

٢ ـ الطراز الفاطمي في مصر (لوحات ٢١٣ ـ ٢١٦).

٣ ـ الطراز السلجوقي والمغولي في إيران (لوحات ٢١٧ ـ ٢١٩). أواني وبلاطات نجمية الشكل (إيران).

٤ ـ الطراز الأيوبي في الشام (لوحة ٢٢٠).

٥ ـ طراز بني الأحمر أو بني نصر، الأندلس (لوحة ٢٢١).

ب ـ خزف مينائي (لوحتا ٢٢٢، ٢٢٤) (إيران).

ج ـ خزف الفيوم (لوحة ٢٢٣) (مصر).

د ـ خزف سلطان آباد (لوحة ٢٢٥) (إيران).

---

(١) عبد الرازق، **الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي**، ص١٣٥.

هـ ـ الخزف المرسوم تحت الطلاء باللونين الأرزق والأسود على أرضية بيضاء (الطراز المملوكي ـ مصر، ق٨هـ ـ ١٤م) لوحات ٢٢٦ ـ ٢٢٨.

و ـ خزف أزنيق الشهير (أواني وبلاطات) (لوحات ٢٢٩ ـ ٢٥١ تركيا).

ز ـ الفسيفساء الخزفية وفق الأسلوب المعروف بالمعرق (كاشيكاري معرق) ـ الطراز التيموري في آسيا الوسطى (لوحة ٢٥٢).

٣ ـ الزجاج:

أ ـ وقع اختيارنا على أشهر أنواع الزجاج الإسلامي، وهو الزجاج المموه بالمينا المتعددة الألوان (لوحات ٢٥٨ ـ ٢٦٣)، وتمثل الطراز المملوكي.

ب ـ زجاج بوهيميا الشهير، وكان هذا النوع من الزجاج الفاخر يصدر إلى العديد من البلدان، أو يصنع برسم بعض سلاطين الدولة العثمانية، ومحمد علي باشا وأسرته بمصر (لوحة ٢٦٤).

٤ ـ المعادن:

أ ـ إبريق من البرونز يعرف بإبريق مروان بن محمد (الطراز الأموي) (لوحة ٢٦٥).

ب ـ التماثيل المجوفة والمصمتة، والتحفة البرونزية المعروفة بعقاب بيزا، وتمثل الطراز الفاطمي في مصر (لوحتا ٢٦٦ ـ ٢٦٧، ٤٤٦/ ١).

ج ـ إبريق من الذهب يمثل الطراز البويهي في العراق أو إيران (ق٤هـ ـ ١٠م) (لوحة ٢٦٩).

د ـ شمعدان من البرونز يمثل الطراز السلجوقي في شرق إيران. ق٧هـ ـ ١٣م. (لوحة ٢٦٩).

هـ ـ شماعد وثريات وتنانير ومناضد (هي المعروفة بكراسي العشاء) ومقلمات، وطسوت، وقماقم، ومشكاوات، ومباخر من النحاس المكفت بالذهب والفضة، أو الفضة فحسب، وتمثل الطراز المملوكي أصدق تمثيل؛ بل وتعد من إبداعات وروائع الفن الإسلامي بصفة عامة. (لوحات ٢٧٠ ـ ٢٨٤).

و ـ إبريق من الفضة مطلي بالذهب يمثل الطراز التركي العثماني ق١٠هـ ـ ١٦م. (لوحة ٢٨٦).

ز ـ مجموعة مختارة تمثل إبداعات الفن الإسلامي في الهند المغولية من تحف المجوهرات المختلفة علب، وأختام، ودلايات، وخناجر، وسيوف، وصحن من الذهب بأسلوب Kundan (لوحات ٢٨٧ ـ ٣٠٠).

ح ـ قلادة (أعلى)، وقرط (أسفل إلى اليمين) من أواخر العصر الأيوبي، أو أوائل العصر المملوكي، وقلادة ونيشان من عهد الأسرة العلوية (محمد علي وأسرته بمصر) (لوحة ٣٠١).

ط ـ أدوات فلكية من إسطرلابات، وربعية، ودائرة معدل تمثل الطراز العباسي والصفوي والعثماني، فضلاً عن المغرب في القرن ١٣هـ ـ ١٩م (لوحات ٣٠٢ ـ ٣٠٥).

٥ ـ الخشب والعاج:

أ ـ منبر جامع القيروان من خشب الساج ٢٤٨هـ ـ ٨٦٢م (الطراز العباسي ـ عصر الأغالبة في أفريقية (تونس).

ب ـ مقلمة مبكرة عثر عليها في حفائر الريذة بالمملكة العربية السعودية

(العصر العباسي الأول ١٣٢ ـ ٢٣٢هـ). (لوحة ٣٠٧).

ج ـ ألواح بيمارستان قلاوون (وهي في الأصل من القصر الغربي الفاطمي الصغير)، وتمثل المرحلة الثانية من مراحل تطور الأخشاب في الطراز الفاطمي بمصر (لوحة ٣٠٨).

د ـ السقف الخشبي الذي يغطي الكابلا بلاتينا في بالرمو بصقلية، وتزينه رسوم متنوعة منفذة بطريق الفرسكو، (ويمثل استمرار الطراز الفاطمي خلال عصر النورمان بصقلية) (لوحة ٣٠٩).

هـ ـ بوق صيد من العاج ق٦هـ ـ ١٢م يمثل الطراز الفاطمي مصر، أو صقلية (لوحة ٣١١).

و ـ علبة عاجية أسطوانية الشكل مؤرخة ٣٥٧هـ ـ ٩٦٨م تمثل طراز الخلافة الأموية بالأندلس (لوحة ٣١٠).

ز ـ مناضد من الخشب المطعم بالعاج والأبنوس، (وهي المعروفة بكراسي العشاء) تمثل الطراز المملوكي في مصر (لوحتا ٣١٢ ـ ٣١٣).

ح ـ صندوق مصحف من الخشب المصفح بالنحاس المكفت بالفضة والذهب، يمثل الطراز المملوكي في مصر (لوحة ٣١٤).

ط ـ سقف تربة السلطان العثماني مراد الثاني في بورصة أو بروسة، ويمثل الطراز العثماني المبكر. (لوحة ٣١٥).

٦ ـ النسيج:

أ ـ مجموعة من قطع المنسوجات الحريرية والكتانية تمثل الطراز المملوكي في مصر (لوحات ٣١٦ ـ ٣١٩).

ب ـ قطعة من نسيج الحرير تزينها مناظر تصويرية تمثل الطراز الصفوي في إيران ق١٠هـ ـ ١٦م. (لوحة ٣٢٠).

٧ ـ السجاد:

أ ـ نموذج يمثل سجاجيد مسجد علاء الدين في قونية ٦١٦هـ ـ ١٢١٩م (لوحة ٤٣٨/ ١).

ب ـ نماذج تمثل طراز السجاد المملوكي في مصر. (لوحتا ٣٢١ ـ ٣٢٢).

ج ـ سجادة تجمع بين خصائص الطرازين المملوكي والعثماني في أوائل ق١٠هـ ـ ١٦م (لوحة ٣٢٣).

د ـ السجاد التركي العثماني من النوع المعروف بسجاجيد عشاق ذات النجوم أو الجامات (أعلى) وسجاجيد هولباين (أسفل) (لوحتا ٣٢٤، ٤٣٨/ ٢).

هـ ـ نماذج تمثل السجاد الإيراني من طراز الجامة ذي المناظر التصويرية وطراز الحدائق وسجادة ثالثة تنسب إلى هرات (أفغانستان) (ق١٠هـ ـ ١٦م) (لوحات ٣٢٥ ـ ٣٢٧).

و ـ سجادة هندية تمثل الطراز المغولي الهندي أواخر ق١٠هـ ـ ١٦م (لوحة ٣٢٨).

٨ ـ فنون الكتاب:

أ ـ مصاحف شريفة تمثل الطراز المملوكي في مصر (لوحات ٣٢٩ ـ ٣٣٤).

ب ـ فاتحة مصحف شريف كامل مخطوط محفوظ بدار الآثار الإسلامية بالكويت، وتعـد صفحتا فاتحـة هذا المصحـف المـذهبتين انعكاسًا صادقًا لخاتمته. (شمال الهند ق١٢هـ ـ ١٨م).

ج ـ نمـاذج مـن الأغلفـة (الجـلود) تمثل الطراز الصفـوي في إيـران (ق١٠ ـ ١١هـ ـ ١٦ ـ ١٧م)، والطـراز التـركي العثمـاني في تـركيا (ق١٠ ـ ١١هـ ـ ١٦ ـ ١٧م). (لوحات ٣٣٦ ـ ٣٣٧، ٤٤٢/ ٤)[١].

* * *

(١) Atil, Renaissance of islam, PP. 24 _ 48. , Varity in Unity , PP. 39, 42 _ 43.



الفَصْلُ الثَّالِثُ

فنون التصوير الإسلامي

تمهيد

يعد التصوير الإسلامي من المجالات الفنية التي أبدع فيها الفنان المسلم أيما إبداع؛ وهو ما يستدل عليه من تلك الثروة المادية التي لا تزال باقية من المخطوطات المزوقة بالتصاوير، والمصاحف، وجلود الكتب في العديد من المتاحف، ودور الكتب والمكتبات، والمجموعات الفنية والمحلية والإقليمية والدولية من جهة، ودراسات العديد من المستشرقين، والعلماء والباحثين في الفنون الإسلامية عامة، وفنون التصوير والكتاب خاصة.

هذا، ويكاد يكون من المتعذر أن نعين فنًا من الفنون الإسلامية لم يعتمد على التصوير في تحلية منتوجاته: ففي التحف من الخزف والنسيج والخشب والمعدن والجص والفسيفساء وغيرها لعب التصوير دورًا على جانب كبير من الأهمية، وإن الزائر لمتاحف الفنون الإسلامية ليعجب لما يراه من كثرة التحف التي تدين بجمالها لما يزخرفها من صور بديعة.

ولم تقف زخرفة التحف الإسلامية بالصور عند حد الأجزاء الظاهرة منها، بل إن بعض التصوير قد أسهم في تجميل كثير من الأجزاء التي تظهر للعيان، ومن الأمثلة الدالة على ذلك: شبابيك القلل الفخارية التي حرص

الفنان على زخرفتها بأنواع مختلفة من الصور. ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة من شبابيك القلل، بعضها يزينه صور آدميين جالسين القرفصاء، منهم من له أنف طويل هزلي (أرقام سجل ١٨٧٢٦ و٣/ ٦٥٢٩) ومنهم من يمسك بيده كأسًا يقربه إلى فمه (أرقام سجل ٣/ ٦٥٢٩ و٤/ ٦٤٤٧ و١١٢/ ٨٥٧٧)، ومن أجمل هذه التحف شباك قلة تزخرفه صورة طاووس جميل قد نشر ذيله، ورفع رأسه في زهو وخيلاء، (رقم السجل ٨٥٧٦)[١].

وعلى الرغم من التأثير المتبادل بين الصور المنقوشة على التحف المصنوعة في الأقطار الإسلامية خلال العصور التاريخية المتعاقبة، فقد جرت العادة أن تدرس هذه الصور ضمن الفنون التطبيقية التي استخدمتها؛ أي: أن ندرس ـ مثلاً ـ الصور المرسومة على الخزف ضمن دراسة الخزف، أو أن ندرس الصورة المحفورة في الخشب ضمن دراسة الخشب، وهكذا، والسر في ذلك هو أن الصور نفسها تعتبر عنصرًا من العناصر الأساسية في هذه الفنون من جهة، وأن طريقة الصناعة تتحكم في أسلوب الصور المنقوشة عليها من جهة أخرى.

وقد سبق أن تحدثنا عن بعض هذه الصور في الفصل الثالث من هذا الباب، وهو الفصل المتعلق بروائع من الفنون الزخرفية الإسلامية.

---

(١) الباشا، حسن، **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، القاهرة، ط٢، (١٩٧٨م)، ص٥؛ ولمزيد من التفاصيل عن هذه الشبابيك وتصاويرها الآدمية والحيوانية انظر: عبد الرازق، **شبابيك القلل**، ص٢٧ ـ ٣١، (لوحات ٤٠ ـ ٤٦).

Olmer, R., Les Filteres de gargoulettes, Catalogue Génerale du Musée Arabe du Caire, (1932).

أما هذا الفصل، فسوف نعنى فيه فقط بالتصوير الصرف كما يتمثل في المخطوطات المزوقة بالتصاوير، والتصوير الجداري (وهذا الأخير سبق وأن أفردنا له الفصل الثاني من هـذا الباب)؛ ذلك أن دراسة هـذين الفرعين مـن فروع التصوير إنما تبحث في التصوير لذاته[١].

والحق أن دراسة التصوير الإسلامي ـ ولا سيما في ضوء المخطوطات المزوقة بالتصاوير ـ تعد على جانب كبير من الأهمية؛ حيث إن التصاوير تعد بمثابة وثائق مادية مهمـة تكشف ملامح وسمات الحياة في الفترة التي ترجع إليها؛ ومن ثم فهي مرآة عاكسة لظروف العصر وطبيعتـه، ووقائعه المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية.

وعلى ذلك، فإن أهميـة دراسة التصوير الإسلامي لا تقف عنـد حـد الجانب الفني بأبعاده وزواياه المختلفة؛ إنمـا تمتـد لتشمل كذلك الجوانب التاريخيـة والحضاريـة المختلفة، ولـو استطعنا تحقيق التكـامل في المنهج العلمي بين هذه الجوانب كلها، لخرجنا بنتائج جديدة غير تقليدية في التاريخ والحضارة والآثار الإسلاميـة على السواء، وهو الأمر الـذي يجب أن تتوفر عليه الدراسات المستقبلية.

هذا، ولن نتطرق في هذه العجالة لموضوع حكم التصوير في الإسلام، وأثر ذلك على طبيعـة الفن الإسلامي بصفة عامة، والتصوير بصفة خاصة؛ فمن جهة سبق وأن تناولت هذا الموضوع العديد من الدراسات العربية وغير العربيـة على السواء[٢]، ومن جهة أخرى فإن مناقشة هـذا الموضوع تحتاج

(١) الباشا، **التصوير**، ص٦.

(٢) حسبنا أن نشير إلى عدد من هـذه الدراسات، ومنها: كريزول، **الآثار الإسلامية** =

إلى تفاصيل كثيرة، وتحليل عميق؛ وهو الأمر الـذي أفردنا له دراسة مطولة لاحقًا سوف تنشر في القريب ـ بمشيئة الله تعالى ـ.

* * *

= **الأولى**، ص١٣٦ ـ ١٣٨؛ أتنجهاوزن، ريتشارد، **فن التصوير عند العرب**، ترجمة: عيسى سلمـان، وسليم طـه التكريتي، بغـداد (١٩٧٤م)، ص١٢ ـ ١٤؛ الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٩ ـ ٢٠؛ **فنون التصويـر الإسلامي في مصر**، القاهـرة، ط٢، (١٩٧٣م)، ص٩ ـ ١٦؛ **مـدخل إلى الآثـار الإسلاميـة**، القاهـرة، ط٢، (١٩٩٠م)، ص١٩٦ ـ ١٩٩؛ محرز، جمال محمد، **التصوير الإسلامي ومدارسه**، القاهرة (١٩٦٢م)، ص٥ ـ ١٢؛ بهنسي، عفيف، **جمالية الفن العربي**، الكويت (١٩٧٩م)، ص١٩ ـ ٢٢، ٨٤ ـ ٩٠؛ عكـاشة، ثروت، **التصويـر الإسلامي بين الحظر والإباحة**، مجلة عالم الفكر، المجلد ٦، العدد (٢)، الكويت (١٩٧٥م)، ص٢٠٥ ـ ٢٣٢؛ ، **التصويـر الإسلامـي الـدينـي والعربـي**، بيروت (١٩٧٧م)، ص١٠ ـ ٢٧، ٤٤ ـ ٧٩؛ حسين، محمود إبراهيم، **أعـلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية**، القاهرة (١٩٨٢م)، ص٣ ـ ١٩؛ فرغلي، أبو الحمد محمود، **التصويـر الإسلامي، نشأتـه وموقف الإسلام منـه وأصولـه ومـدارسه**، القاهـرة (١٩٩١م)، ص٢١ ـ ٢٧؛ إبراهيم، وفاء، **فلسفة فن التصوير الإسلامي**، القاهرة (١٩٩٦م)، ص١٦ ـ ٢٢، جرابار، أوليج، **كيف نفكر في الفن الإسلامي**، ترجمة: عبـد الجليل ناظم وسعيـد الحنصالي، الرباط (١٩٩٦م)، ص٢٩ ـ ٣٤؛ عبـده، مصطفى، **النحت والتصوير بين الإباحة والتجريم**، القاهرة (١٩٩٩م)، ص١١ ـ ٧٤؛ وعـن أحدث الأراء الدينيـة انظر: مرزوق، عبـد الصبور، **القرآن والرسول ومقولات ظالمـة**، القسم الثاني، حملات التشكيك، القاهرة، ط٥، (١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م)، ص٩٠ ـ ٩١.

المبحث الأول

فن التصوير الجداري

استخدم المسلمون في تزيين الجدران بالصور طريقتين هما: الفسيفساء، والفرسكو.

أولاً ـ الفسيفساء:

ويقصد بها: الزخرفة عن طريق لصق عدد من القطع الصغيرة والفصوص ذات الألوان المختلفة بعضها إلى جانب بعض على طبقة من الجص أو الملاط؛ بحيث تؤلف زخارف وصورًا، وقد تكون هذه القطع من الأحجار، أو الرخام، أو الصدف، أو الزجاج، أو الذهب، أو الفضة، وقد تكون على هيئة مكعبات دقيقة، وقد تكون غير منتظمة الشكل[1].

وترجع أقدم العمائر الباقية المزخرفة بهذه الطريقة إلى العصر الأموي؛ كما هو الحال في قبة الصخرة ٧٢هـ ـ ٦٩١م بالقدس الشريف، والجامع الأموي ٨٦ ـ ٩٦هـ ـ ٧٠٥ ـ ٧١٥م بدمشق من العمائر التذكارية والدينية (لوحات ٣٣٨ ـ ٣٤١)، والحمام الملحق بقصر هشام بن عبد الملك (١٠٥ ـ ١٢٥هـ ـ ٧٢٤ ـ ٧٤٣م) المعروف بقصر خربة المفجر (أريحا) بفلسطين (لوحتا ٣٤٢ ـ ٣٤٣)، ولدينا من العصر المملوكي البحري تصاوير الفسيفساء في قبة المدرسة الظاهرية بيبرس بدمشق (لوحتا ٤٧٢ ـ ٤٧٣).

وإذا كانت تصاوير الفسيفساء في قبة الصخرة والجامع الأموي تخلو من صور الكائنات الحية، فإن تصاوير حمام قصر خربة المفجر تتضمن صورًا

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٢٧.

لكائنات حية ـ كما سنشير فيما بعد ـ.

وبالنسبة لتصاوير قبة الصخرة والجامع الأموي، فهي عبارة عن مناظر طبيعية بحتة، تتمثل في قبة الصخرة على هيئة أشجار كاملة بأوراقها وثمارها؛ كالنخيل والزيتون، أو تشكيلات زخرفية نباتية متنوعة تمتزج بأواني الزهور والقواقع وقرون الرخاء، وأنواع الفواكه المختلفة؛ كالعنب والرمان والبلح والتفاح والكمثرى، فضلاً عن تصاوير النجوم والأهلة، والمجوهرات (كالأصداف والأحجار الكريمة)، وأوراق الأكانتس (نبات شوكة اليهود)، أو الأوراق الثلاثية الفصوص، وغير ذلك، ويغلب على الألوان اللون الأخضر بدرجاته المختلفة، والذهبي، وتوجد درجات من اللون الأبيض والأسود والبنفسجي والأحمر والفضي والرمادي الداكن[1]. (لوحتا ٣٣٨ ـ ٣٣٩).

وليس أدل على أهمية هذه الفسيفساء من الإشارة إلى ما ذكره العلامة أتنجهاوزن بقوله: «ليس هناك شك في أن هـذه الفسيفساء إنجاز فني كبير، وأن تأثيرها بالغ الأهمية ـ أيضًا ـ، وكانت هذه النقوش أكثر من مجرد زخرفة، أما مهمة هـذه الفسيفساء الأولى، فكانت إشباع الرغبات الدينية والجمالية للخليفة، واستهواء العرب وغيرهم من المهتدين الجدد»؛ ثم يضيف فيقول: «ويبدو الغرض الأساسي من هذه الزخارف وكأنه ليس إبهار المشاهد فحسب، بل هو أكثر من ذلك؛ إنـه الإعلان عن انتصار آخر الأديان السماويـة، ومن

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٢٤ ـ ٣٠؛ فرغلي، **التصوير**، ص٤٧ ـ ٤٩؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٦٣ ـ ٢٦٧، الجمعة، **العناصر المعمارية والفنية لقبة الصخرة**، ص٢٤٤ ـ ٢٥٧.

المحتمل تبيان سيادته العالمية ـ أيضًا ـ»[1].

وإذا كان البعض يرى في زخارف قبة الصخرة أيضًا أنها ما هي إلا مجرد عناصر مجردة تمثل براءة الطبيعة، ونقاء العقيدة وصفاء النفس، وأنها لا تعكس بأية حالة إشارة أو رمزًا يدل على غير ذلك[2]، فإن هناك من يرى أن لهذه الزخارف صلة بالجنة، وأنها تعكس دلالة رمزية وفق الجو العقائدي الذي كان سائدا آنذاك، وهو ما تؤكده العناصر الزخرفية المستخدمة، فأكثرها يمت بصله وثيقة إلى الفكر الإسلامي (كأشجار وثمار النخيل والزيتون والكرمة والرمان واللؤلؤ والجواهر)، ولها معانيها الباطنة المستمدة من القرآن الكريم، والسنة النبوية المطهرة[3].

أما المناظر الطبيعية في زخارف فسيفساء الجامع الأموي، فبعضها يمثل زخارف نباتية، وبعضها الآخر يمثل أشجارًا؛ أي: على غرار مناظر قبة الصخرة، غير أن أهم هذه المناظر تلك التي تقع في داخل الجامع على مقربة من مدخله الرئيسي، وهي المعروفة باسم مصورة نهر بردى، يتألف

---

(١) أتنجهاوزن، ريتشارد، **فن التصوير عند العرب**، ص٢٠ ـ ٢٢؛ بهنسي، **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه**، بيروت، دمشق (١٩٨٣م)، ص٦٢.

(٢) التل، صفوان، **مبادئ الفن الإسلامي**، ضمن أعمال الندوة الدولية المنعقدة بإستنابول في (أبريل ١٩٨٣م)، وموضوعها: «المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة»، دمشق (١٩٨٩م)، ص٦٥.

(٣) ياسين، عبد الناصر، **الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية**، دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي، مجلة كلية الآداب بسوهاج جامعة جنوب الوادي، العدد (٢٣)، ج٢، إصدار خاص: **دراسات آثارية**، أكتوبر (٢٠٠٠م)، ص٣٠ ـ ٣٧.

التصميم العام لهذه المصورة من نهر يجري من اليسار إلى اليمين، وتظهر في جانبه الأيسر في أعلاه قصور وعمائر ذات عدة طوابق، ومن طرز مختلفة، ويحف بهذه المباني حدائق مزدهرة مثمرة، وجبال وتلال؛ ومثلها في ذلك تصاوير فسيفساء قبة المدرسة الظاهرية بيبرس بدمشق من عصر المماليك البحرية[1]. (لوحات ٣٤٠ ـ ٣٤١، ٤٧٢ ـ ٤٧٣).

وقد لفتت زخارف فسيفساء الجامع الأموي أنظار البلدانيين والرحالة، فها هو المقدسي يذكر أنها تمثل «صور أشجار وأمصار، وقل شجرة أو بلد مذكور إلا وقد مثل على تلك الحيطان»[2].

أما القزويني، فيذكر أن من عجائب هذا الجامع «... لو أن أحدًا عاش مئة سنة، وكان يتأمله كل يوم، لرأى في كل يوم ما لم يره؛ من حسن الصنعة، ومبالغة التنميق»[3].

---

(١) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٣١ ـ ٤٣، ٤٨؛ فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص٥١ ـ ٥٣؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير**، ص٢٢ ـ ٢٩، عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٦٨ ـ ٢٧٣، ولمزيد من التفاصيل انظر: الرباعي، إحسان عرسان، **جداريات الجامع الأموي**، دراسة تحليلية، القاهرة (٢٠٠٦م)، ص٥٧ ـ ١٢٦؛ مرسي، محمود، **دراسة لمجموعة من العمائر الإسلامية الدينية الباقية بمدينة دمشق من النصف الثاني للقرن ٧هـ ـ ١٣م وحتى منتصف القرن ٨هـ ـ ١٤م**، الندوة العلمية الخامسة لاتحاد الآثاريين العرب بالقاهرة، الحلقة الرابعة، القاهرة (٢٠٠٣م)، ص١٠٣٤ ـ ١٠٣٥.

(٢) المقدسي، **أحسن التقاسيم**، ص١٥٧.

(٣) القزويني، **آثار البلاد**، ص١٨٩ ـ ١٩٠.

هذا، وقد اختلفت الآراء حول تفسير مغزى هذه المصورة، فمن قائل: إنها ترمز إلى مدينة دمشق، ونهر بردى الذي يخترقها، والتي تدين له بخصبها العجيب، وبحدائقها الغناء، وبغوطتها البهيجة، وبمناظرها الطبيعية الجميلة[1].

ومن قائل: إنها تمثل مدينة الله. وفي قول ثالث: إنها تعبير عن قوة الإسلام، وشموله أكبر رقعة من العالم، وإن تعاليم الإسلام أدت إلى ظهور العصر الذهبي والفردوس على الأرض[2].

ورأي رابع: إنها ترمز إلى الجنة التي وعد الله بها المؤمنين الأتقياء، والتي تهفو لها قلوب العرب الظامئة إلى فردوس الحياة؛ أي: أنها وضعت كنوع من أنواع الحوافز لهؤلاء المؤمنين[3].

والحق أن هناك علاقة واضحة بين هذه المصورة وما ورد عن أوصاف الجنة في القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، وهو الأمر الذي يؤكد صلة هذه الزخارف الوثيقة بالفكر الإسلامي، وليس الفكر المسيحي[4].

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٣٢.

(٢) أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص٢٨ ـ ٢٩؛ بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص٥٢؛ ومما له دلالته: أن بهنسي في دراسة تالية له ذكر أن هذه المصورة ترمز لمدن مجمعة أو دول؛ وأن بعض القصور إنما يعبر عن العواصم التي أصبحت تحت سيطرة الخليفة وهيمنته، **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه**، ص٤٦؛ **الجامع الأموي الكبير**، دمشق (١٩٨٨م)، ص١٤٠.

(٣) Grabar, O. ,the Formation of Islamic Art, Yale, (1973), P.

حسين، محمود إبراهيم، **الأنا الفاعلة في الفن والعمارة الإسلامية**، ضمن كتاب الأرابيسك، الكويت (١٩٩٦م)، ص٢٢٧.

(٤) ياسين، **الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية**، ص٣٩ ـ ٤٧.

وإذا انتقلنا إلى تصاوير حمام قصر خربة المفجر (أريحا)، نجد أنها عبارة عن شجرة تفاح (وقيل: نارنج أو رمان) ضخمة، ينبثق حولها بعض النباتات، وإلى جانبها الأيسر غزالتان تمرحان بين بعض النباتات، وإلى جانبها الأيمن أسد ينقض على غزال يحـاول الإفلات منه[1]. (لوحتا ٣٤٢ ـ ٣٤٣) يغلب على هـذه التصويرة الأسلوب الواقعي في صورة الشجرة، كما تفنن النقاش في التعبير عن المنظور الهوائي، فبدت الأوراق ذات أبعاد في الفراغ، تجلت بتأثير حسن ترتيب الألوان، وتركيز تضادهـا (الظل والنور)، ويبدو التحجم دقيقًا في تكوين الأسد والغزلان الثلاثة في أسفل الشجرة؛ فقد كان التظليل شديد الوضوح، مفيدًا في التعبير عن التشريح والحركات[2].

أما عن منظر الأسد وهـو ينقض على فريسته، فيعد رمزًا يعبر عن قوة الخلافة التي لا تقاوم[3]، وتعكس الأدلة الآثارية الباقية استمرار هذه الدلالة الرمزية لعدة قرون في الفن الإسلامي[4].

ثانياً ـ الفرسكو Fresco:

ويقصد به: الرسم بالألوان المائية على الجدران. وطريقة إعداد الصور

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٤٧، فرغلي، **التصوير**، ص٥٥؛ **الفن الإسلامي**، ص٢١ ـ ٢٢؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير**، ص٣٦ ـ ٤٠؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٧٩ ـ ٢٨٢.

(٢) بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص٥٣ ـ ٥٤.

(٣) أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص٣٨ ـ ٣٩.

(٤) Hartner, W. , and Ettinghausen, R. , The Conquering Lion, the life cycle of asymbol, Oriens, vol, 17, (1964), pp. 161 _ 171.

بها هي أن يكسى الجدار بطبقة من الجص، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة في الماء، ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفافًا الجص حتى يتشرب الجص اللون في أثناء جفافه، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء[١].

ومن الملاحظ: أن الرسم بهذه الطريقة يبدو أسهل تناولاً، ولقد استعيض به عن الفسيفساء؛ لقلة تكاليفه، وسرعة إنجازه[٢].

هذا، وتمثل التصاوير الباقية في قصير عمرة بالأردن (يقع على بعد خمسين ميلاً شرقي عمان) أقدم الصور المائية المعروفة حتى الآن؛ بل، وتمثل أضخم مجموعة من هذه الصور عثر عليها في مبنى دنبوي (مدني) قبل العصر الرومانسكي[٣].

ويرجع غالبية العلماء والباحثين تاريخ بناء هذا المبنى إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (٨٦ ـ ٩٦هـ ـ ٧٠٥ ـ ٧١٥م)، وبالتحديد إلى الفترة الواقعة فيما بين ٩٢ ـ ٩٦هـ ـ ٧١١ ـ ٧١٥م؛ وذلك اعتمادًا على دراسة ترتيب الرسوم الآدمية في الصورة المعروفة بصورة أعداء الإسلام، أو ملوك الأرض[٤]، ونحن نفضل تسميتها بصورة انتشار الإسلام؛ حيث إن الفتوح

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٤٩.

(٢) بهنسي، **جمالية الفن العربي**، ص٥٤.

(٣) كريزول، **الآثار الإسلامية الأولى**، ص١٢٣.

(٤) كريزول، **الآثار الإسلامية الأولى**، ص١٢٧ ـ ١٣٠؛ الباشا، **التصوير**، ص٥١ ـ ٥٢؛ الريحاوي، **العمارة في الحضارة الإسلامية**، ص٨٥؛ سامح، **العمارة في صدر الإسلام**، ص٣٩ ـ ٤٠؛ يحيى، **آثارنا الإسلامية**، **العمارة في صدر الإسلام والعصر العباسي الأول**، ص٩١ ـ ٩٥. =

الإسلامية قد أدركت أقصى مداها شرقًا وغربًا قبيل وفاة الخليفة الوليد بن عبد الملك ٩٦هـ ـ ٧١٥م.

هذا، وتنحصر الألوان المستخدمة في صور قصير عمرة المائية في اللون الأزرق، واللون البني الداكن، والبني الفاتح، واللون الأصفر الداكن، واللون الأخضر المشوب بزرقة.

وتمثل هذه الصور موضوعات مدنية شتى، منها: مناظر صيد ورقص، وتدريبات رياضية، وحرف صناعية، ورسوم نساء عاريات وشبه عاريات، وكيوبيد، ومراحل العمر المختلفة (لوحة ٣٤٥) بالإضافة إلى صور سافرة، وأشكال رمزية، ورسوم حيوان وطير، وزخارف هندسية ونباتية.

غير أن أهم الصور المرسومة بالمبنى تتمثل في ثلاث صور:

الأولى هي: الصورة المعروفة بصورة أعداء الإسلام، أو ملوك الأرض، والتي فضلنا تسميتها بصورة انتشار الإسلام، وتوجد عند الطرف الجنوبي للحائط الغربي بقاعة الاستقبال، وتمثل هذه الصورة ستة رجال يلبسون ثيابًا حسنة، يصطف ثلاثة منهم في الأمام، وقد مدوا أيديهم، ويقف الباقون خلفهم، وقد بقيت أسماء أربعة فوق رؤوسهم، وهم من اليسار إلى اليمين:

= وهناك من يرى أن أعمال البناء بدأت في عهد الوليد، واستمرت زخرفته وزياداته حتى عهد هشام بن عبد الملك (ت١٢٥هـ ـ ٧٤٣م)، وذلك استدلالاً من كتابة عثر عليها موجهة إلى أحد أفراد الأسرة الحاكمة.

رايس، **الفن الإسلامي**، ص٢٧؛ فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص٦١؛ بهنسي، **الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه**، ص١٠٧؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير**، ص٣٣.

قيصر، وكسرى في الصف الأمامي، ولذريق (ملك القوط الغربيين في أسبانيا)، والنجاشي.

والصورة الثانية: في قاعة الاستقبال ـ أيضًا ـ، وهي مرسومة في حنية مستطيلة الشكل في الحائط الجنوبي، وتمثل حاكمًا جالسًا على عرشه، وفوق رأسه مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين، وعلى جانبي العرش وقف شخصان: أحدهما إلى اليمين يحمل مذبة (لوحة ٣٤٤).

ومن المرجح أن هذه الصورة إنما ترمز إلى الخليفة الأموي، ويقال: إنه كانت هناك كتابه تشير إلى اسمه تلفَتْ في عهد ألوا موزيل مكتشف القصر ١٨٩٨م دون أن يتمكن أحد من قراءتها.

ويعتقد أتنجهاوزن أن مواضيع هذه الصور، وهي: صورة الخليفة المتوج الذي يشبه سيد الكون، وصور الملوك الستة (صورة انتشار الإسلام) إنما تدل على الفكرة القائلة من أن الخليفة كان يحكم الأرض التي كان يظن أنها محاطة بالمحيط، تدل عليه الوحوش البحرية، وتغطيه السماء التي رمز إليها بالطيور.

أما الصورة الثالثة: فهي تلك الصورة التي تزين باطن قبة الحجرة الثالثة بالحمام (الجواني وفق المصطلح الشامي، وبيت الحرارة وفق المصطلح المصري)، وهي تمثل السماء بما فيها من بروج ومجموعة شمسية (Zodiac)، ولهذه الصورة قيمة علمية في الدراسات الفلكية، فضلاً عن قيمتها الفنية[1].

---

(١) عن الدراسة الوصفية والتحليلية لهذه الصور انظر: كريزول، **الآثار الإسلامية**، ص١٢٢ ـ ١٣٦؛ الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٥٥ ـ ٦٧؛ فرغلي، **التصوير** =

ومن الصور المائية التي ترجع إلى العصر الأموي ـ أيضًا ـ: تصويرتان من قصر الحير الغربي في تدمر (بالميرا)، الذي يرجع إلى عهد الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك (١٠٥ ـ ١٢٥هـ ـ ٧٢٤ ـ ٧٤٣م)، وبالتحديد عام ١٠٩هـ ـ ٧٢٨م، وهما محفوظتان في المتحف الوطني بدمشق.

والصورة الأولى (لوحة ٣٤٦) تنقسم رأسيًا إلى ثلاثة أقسام، ويشمل القسم الأعلى صورة عقدين متصلين، ويقف تحت العقد الأيمن رجل ينفخ في مزمار، وأمامه أربع زهرات، ويقف تحت العقد الأيسر امرأة تعزف على قيثارة، وفي القسم الأوسط يشاهد صورة فارس قد امتطى صهوة جواده الراكض، وشرع يرمي غزالاً بسهم (ومن المرجح أنها تمثل القسم الأول من قصة بهرام كور ومحظيته فتنة أو أزدة) (لوحة ٣٤٦). أما القسم الأسفل ـ وهو أكبر الأقسام ـ فيتضمن صورًا آدمية وحيوانية ربما كانت تمثل مناظر صيد وفلاحًا يسوق مواشيه، أو صيادًا ومعه صيده.

أما الصورة الثانية (لوحة ٣٤٧)، فيتوسطها رسم جامة دائرية الشكل، بها صورة نصفية لسيدة في وضع مواجه، وقد أمسكت بيديها منديلاً مملوءًا بالفاكهة، ويزين إطار الجامة حبات اللؤلؤ الساسانية، وكذلك يزين عنق السيدة عقد من حبات اللؤلؤ ـ أيضًا ـ، وتحته يلتف ثعبان، ويشاهد فوق الجامة كائنان بحريان خرافيان متقابلان على أرضية ذات زخارف نباتية، ويمسك كل منهما في يده عصا، ويتألف كل من الكائنين من النصف العلوي لإنسان،

= **الإسلامي**، ص٥٧ ـ ٦١؛ بهنسي، **الفن العربي الإسلامي**، ص١٠٧ ـ ١١٣؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص٢٩ ـ ٣٣؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٧٤ ـ ٢٧٧.

والنصف السفلي لسمكة، وربما تمثل هذه الصورة الثانية آلهة الأرض المسماة: جيا[1].

واستمرت زخرفة الجدران بهذه الطريقة بعد العصر الأموي، وهو ما يستدل عليه من المصادر التاريخية المختلفة؛ فضلاً عن الأدلة المادية الآثارية الباقية، ومن بينها تصاوير قصر الجوسق الخاقاني[2] بمدينة سامرا (٢٢١ ـ ٢٧٦هـ ـ ٨٣٦ ـ ٨٨٩م) بالعراق (لوحتا ٣٤٨ ـ ٣٤٩)؛ وتصاوير الحمام المعروف بالحمام الفاطمي[3] المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وربما ترجع إلى القرن ٤هـ ـ ١٠م، أو القرن ٥هـ ـ ١١م (لوحة ٣٥٠)؛ وتصاوير سقف الكابلاتينا في بالرمو بجزيرة صقلية[4] (لوحات ٣٥١ ـ ٣٥٣).

---

(١) عن الدراسة التحليلية لكل من هاتين الصورتين انظر: الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٦١ ـ ٦٤، فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص٦٢ ـ ٦٣؛ بهنسي، **الفن العربي الإسلامي**، ص١٣٦ ـ ١٣٧؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص٣٣ ـ ٣٦؛ حسين، محمود إبراهيم، **المرأة في إنتاج المصور المسلم**، القاهرة (١٩٨٣م)، ص٤ ـ ٥؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٧٨ ـ ٢٧٩.

(٢) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٦٩ ـ ٧٦؛ فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص٦٤ ـ ٦٨؛ حسين، **المرأة في إنتاج المصور المسلم**، ص٥ ـ ٧؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير**، ص٤٢ ـ ٤٤؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٨٤ ـ ٢٨٦.

(٣) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٧٧ ـ ٨١؛ **فنون التصوير الإسلامي في مصر**، ص٥٦ ـ ٥٩؛ ٦٥ ـ ٧١؛ فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص٧١ ـ ٧٣؛ حسين، محمود إبراهيم، **الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي**، القاهرة (١٩٩٩م)، ص٦٥ ـ ٧٤؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٨٦ ـ ٢٩٠.

(٤) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٨٢ ـ ٨٨؛ **فنون التصوير**، ص٨٤ ـ ٨٩؛ فرغلي، =

ومنها: بعض التصاوير المكتشفة بمدينة الزهراء عام ١٩١٢م.

وتصاوير البرطل بقصر الحمراء في غرناطة المكتشفة عام ١٩٠٨م، وترجع إلى الربع الأول من القرن ٨هـ ـ ١٤م.

ومن الملاحظ: أن تصاوير الزهراء قد رسمت بالفرسكو، بينما رسمت تصاوير البرطل بطريقة التمبل Temple، وقوام هذه الطريقة هو: أن تذاب الألوان في محلول صمغي، أو في زلال البيض، وترسم الموضوعات بهذا المحلول على السطح الجاف، وقد حددت الرسوم أولاً بالقلم الأسود أو الأحمر، ثم لونت بعد ذلك المساحات المحصورة بين هذه الحدود، أما الألوان، فهي الأبيض والأحمر والبنفسجي والأخضر والأصفر والأسود والأزرق والذهبي. وقد وزعت الموضوعات على أربعة أشرطة، يحدها من أعلى إطار مزين بأوراق نباتية، ومن أسفل إطار به رسوم هندسية، وآخر به كتابات كوفية منها: اليمن الدائم ـ العز القائم ـ البركة. وتمثل الموضوعات جنوداً ممتطين صهوات الجياد، وأسرى ورجالاً داخل خيام، وسيدات في هوادج على جمال، ومناظر طرب، وخيولاً وجمالاً وبغالاً وقطعاناً من البقر مع حراسها[1].

= **التصوير الإسلامي**، ص٧٣ ـ ٧٥؛ حسين، **الفنون الإسلامية**، ص٧٥ ـ ٩٥؛ **المرأة في إنتاج المصور المسلم**، ص١٠ ـ ١١؛ رسلان، عبد المنعم، **الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا**، ص١١١ ـ ١٣٠؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير**، ص٤٤ ـ ٥٠؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٢٨٦ ـ ٢٩٠.

(١) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٩٠ ـ ٩١؛ محرز، جمال، **الرسوم الجدارية الإسلامية في البرطل بالحمراء**، ومدريد (١٣٧٠هـ ـ ١٩٥١م)، ص١٥ ـ ٥١، (لوحات ١ ـ ٣٠)؛ **التصوير الإسلامي في الأندلس**، المجلة التاريخية المصرية، =

والحق أن أهمية دراسة التصوير الجداري تكمن في كونها تمثل البدايات الأولى والمراحل المبكرة التي قطعها التصوير الإسلامي قبل القرن ٦هـ ـ ١٢م، وهو القرن الذي ترجع إليه أقدم المخطوطات المزوقة بالتصاوير وفق أسلوب المدرسة العربية، ومن ثم يمكن أن يقاس تطور التصوير في المخطوطات منذ بدايته إلى نهاية ق٦هـ ـ ١٢م بتطوره في الرسوم الجدارية المنفذة بالفرسكو والتمبل في الفترة نفسها(١).

* * *

المبحث الثاني
فن التصوير في المخطوطات

من المتفق عليه: أن دراسة التصوير الإسلامي تقوم بصفة أساسية على التصاوير التي تزوق صفحات المخطوطات، أو توضح نصوصها، ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى ندرة ما استطاع علماء الآثار والفنون كشفه من الصور التي كانت تزين جدران العمائر المختلفة، دينية كانت أم مدينة أم حربية.

هذا، وتنقسم التصاوير في المخطوطات الإسلامية إلى نوعين أساسيين: النوع الأول يشمل التصاوير التي توضح نصوص الكتب العلمية، والنوع الثاني يشمل التصاوير التي تزوق الكتب الأدبية، وسوف نشير إلى عدد من

= المجلدان التاسع والعاشر، الجمعية للدراسات التاريخية، القاهرة (٦٠ ـ ١٩٦٢م)، ص٣٤ ـ ٣٨، (أشكال ١، ٣، ٨)؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٤١٣ ـ ٤١٦.

(١) الباشا، **التصوير**، ص١٢٦.

النماذج التي تنتمي إلى كلا النوعين فيما يستقبلنا من صفحات.

ولما كانت تصاوير المخطوطات الباقية ليست ذات أساليب ومميزات فنية واحدة؛ إذ تختلف فيما بينها من عصر لآخر؛ ولذلك اصطلح على تقسيم التصوير الإسلامي إلى عدة طرز أو مدارس؛ حتى يمكن تتبع نشأة التصوير الإسلامي، ومراحل تطوره خلال العصور التاريخية المتعاقبة، مع إبراز خصائص كل مرحلة، والتيارات الفنية السائدة؛ فضلاً عن سمات المراكز الفنية وشخصيتها ومصوريها.

ومن المعروف: أن التصوير الإسلامي حتى أواخر القرن ٩هـ ـ ١٥م لا يدرس إلا في ضوء الإنتاج، دون العناية بالمصورين أنفسهم، وذلك بحكم ندرة المعروف عنهم. أما منذ أواخر القرن ٩هـ ـ ١٥م وما تلاه، فيدرس التصوير الإسلامي على أساس دراسة المصورين أنفسهم؛ إذ تنسب الصور في كثير من الأحيان إلى مصورين يتميز كل منهم بشخصية مستقلة، وأسلوب خاص[1].

ومن هذه المدارس: المدرسة العربية، والمدرسة المغولية، والمدرسة المظفرية، والمدرسة الجلائرية، والمدرسة التيمورية، والمدرسة الصفوية (الأولى والثانية)، والمدرسة التركية العثمانية، والمدرسة المغولية الهندية.

ولما كان المقام لا يتسع لدراسة كل هذه المدارس بالتفصيل، ولذلك حسبنا أن نركز فقط على الخصائص العامة، والسمات الفنية الرئيسية، وأهم المراكز الفنية، وأشهر المخطوطات والمصورين بكل مدرسة من تلك المدارس.

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٦ ـ ٧، ٩٠ ـ ٩٣، ١٢١٣ ـ ١٢٤.

١ ـ المدرسة العربية:

تعتبر أولى مدارس تصوير المخطوطات في التصوير الإسلامي، وقد انتشرت هذه المدرسة ـ تقريبًا ـ في جميع أنحاء العالم الإسلامي (فإلى جانب العراق ازدهرت في مصر وسوريا واليمن، وامتدت إلى المغرب والأندلس، كما عاشت فترة طويلة في إيران) فيما بين القرنين ٧ ـ ٩هـ ـ ١٣ ـ ١٥م؛ بل واستمرت في بعض الأقطار المذكورة بعد ذلك.

الخصائص العامة للمدرسة العربية:

ـ غلبة الطابع العربي، ويتمثل في: سحنة الرسوم الآدمية، والملابس، والعناية برسوم الإبل والخيل.

ـ البساطة، وعدم التعقيد، وتتمثل في: عدم تحديد التصاوير بإطار في أغلب الأحيان، وفي أن الأرضية على هيئة خط مستقيم، تخرج منه أوراق نباتية مدمجة محورة، أو شجرة صغيرة محورة، كما تخلو الخلفية من أية رسوم، وإن وجدت رسوم عمائر ـ مثلاً ـ، فإنها ترسم بطريقة اصطلاحية تخطيطية مبسطة.

ـ البعد عن التمثيل الواقعي، ويتمثل في: إهمال تصوير المناظر الطبيعية، وعدم التعبير عن التكتل أو العمق، ورسم النبات رسمًا محورًا، ورسم الآدميين رسمًا اصطلاحيًا، وتركيز العناية بالرسوم الآدمية دون سائر عناصر البيئة، ودون مراعاة أي تناسب بينها، والاهتمام بالشخص الرئيسي فقط، سواء في كبر حجمه تمييزًا له عن الآخرين، أو في زخرفة ثرية بزخارف مختلفة عن الآخرين، ويتجلى كذلك في رسم الهالات حول رؤوس الأشخاص، وأحياناً حول رؤوس الطير، بل وحول الأزهار؛ كما في تصاوير

مخطوطة الترياق لجالينوس المحفوظة بالمكتبة الأهلية في فيينا.

ـ الميل الزخرفي، ويتمثل في استخدام الألوان البراقة الزاهية، والخلفية المذهبة، ورسم السيقان والمياه بطريقة زخرفية تشبه تجمع الديدان أو الأمواج المتكسرة، كما يتجلى ـ أيضًا ـ في أسلوب رسم طيات الثياب (على هيئة خطوط هندسية، أو أزهار أو حيوان، أو أهلة وبروج، أو زخرفة عربية مورقة ـ على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد ـ أو على هيئة زخرفة عقدية على هيئة الأمواج المتكسرة أو تجمع الديدان).

أ ـ المراكز الفنية للمدرسة العربية:

من الملاحظ: أن كل مركز كان يتميز ببعض السمات الفنية والملامح الخاصة به، بالإضافة إلى الخصائص الرئيسية التي تميز المدرسة العربية بصفة عامة، والتي سبقت الإشارة إليها.

أ ـ بغداد: ومن المخطوطات التي تنسب إليها:

١ ـ كتاب «البيطرة» المحفوظ بدار الكتب المصرية، والذي نسخه علي ابن حسن بن هبة الله في آخر رمضان ٦٠٥هـ ـ ١٢٠٩م.

٢ ـ ونسخة أخرى من نفس المخطوط مؤرخة ٦٠٦هـ ـ ١٢١٠م، وهي محفوظة بمكتبة طوبقابي سراي (أحمد الثالث رقم ٢١١٥) بإستانبول (لوحة ٣٥٤).

٣ ـ بعض تصاوير من كتاب «خواص العقاقير» لديسقوريدس موزعة بين بعض المتاحف والمجموعات الفنية، وترجع إلى عام ٦٢١هـ ـ ١٢٢٤م (لوحة ٣٥٥).

٤ ـ نسخة أخرى من «خواص العقاقير» لديسقوريدس مؤرخة ٦٢٦هـ ـ ١٢٢٨م، ومحفوظة بمتحف طوبقابي سراي بإستانبول (لوحات ٣٥٦ ـ ٣٥٨)[١].

٥ ـ نسخة من «مقامات الحريري» محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس تحت رقم (arabe ٥٨٤٧)، وتعرف بحريري شيفر، وقد كتبها وزوقها يحيى بن محمود بن يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي عام ٦٣٤هـ ـ ١٢٣٧م، وتمثل تصاويرها أروع ما أنتجته مدرسة بغداد، وتعكس تصاوير هذه النسخة مظاهر الحياة اليومية والريفية، كما أن ألوانها كثيرة وغنية، ورسومها الآدمية تمتاز بتنوع الشخصيات، واختلاف الملامح، ووضوح التعبير عن العواطف المختلفة. (لوحات ٣٥٩ ـ ٣٦٣)[٢].

---

(١) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص١٢٩ ـ ١٣٤؛ فرغلي، **التصوير**، ص٨٦ ـ ٩٢؛ الجادر، خالد، **المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي**، بغداد (١٩٧٢م)، ص٥٩ ـ ٦٠، ٦٥ ـ ٦٧؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص١٠٤ ـ ١٢٤؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٣٩١ ـ ٤٠٥.

(٢) الباشا، **التصوير**، ص١٣٤ ـ ١٣٧؛ فرغلي، **التصوير**، ص٩٣ ـ ٩٦؛ الجادر، **المخطوطات العراقية**، ص٢٣ ـ ٢٨؛ حسين، **أعلام المصورين**، ص٤٤ ـ ٤٦؛ السلمان، عيسى، **الواسطي، يحيى بن محمود بن يحيى رسام وخطاط ومذهب ومزخرف**، بغداد (١٩٧٢م)، (٦١ صفحة)؛ عواد ميخائيل، **يحيى الواسطي شيخ المصورين في العراق**، بغداد (١٩٧٢م)؛ النعيمي، ناهدة عبد الفتاح، **المرأة في رسوم الواسطي**، بغداد (١٩٧٢م)؛ آل سعيد، شاكر حسن، **الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي**، (١٩٧٢م)؛ عكاشة، ثروت، **فن الواسطي من خلال مقامات الحريري**، أثر إسلامي مصور، القاهرة (١٩٧٤م)، (١٠٣ صفحة).

٦ ـ مخطوطة «رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا» بمكتبة جامع السليمانية في استانبول وهي مؤرخة بعام ٦٨٦هـ ـ ١٢٨٧م (لوحتا ٣٦٤ ـ ٣٦٥)، وهي تمثل ازدهار مدرسة بغداد حتى بعد سقوط الخلافة العباسية على أيدي المغول في عام ٦٥٦هـ ـ ١٢٥٨م[1].

ب ـ بلاد الجزيرة (الموصل وديار بكر):

ومن المخطوطات التي تنسب إليها:

١ ـ كتاب «الترياق» لجالينوس؛ بالمكتبة الأهلية في باريس تحت رقم (٢٩٦٤ arabe)، وهو مؤرخ بعام ٥٩٥هـ ـ ١١٩٩م. (لوحتا ٣٦٦ ـ ٣٦٧)، وينسب إلى مدينة الموصل.

٢ ـ كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني، بمكتبة فيض الله الأهلية بإستانبول، ومؤرخ بعام ٦١٤هـ ـ ١٢١٧م، ومن أهم تصاويره: تصويرة غرة الجزء التاسع عشر، وتمثل الأتابك بدر الدين لؤلؤ (لوحتا ٣٦٨ ـ ٣٦٩) أتابك الموصل فيما بين عامي ٦٣١ ـ ٦٥٧هـ ـ ١٢٣٣ ـ ١٢٥٨م؛ مما يدل على أن إضافة هذه الصورة قد تمت بعد نسخ المخطوط وكتابته بفترة طويلة.

٣ ـ كتاب «كليلة ودمنة» بالمكتبة الأهلية بباريس (تحت رقم arabe

---

(١) أتنجهاوزن، **فن التصوير**، ص١٠٠ ـ ١٠٣؛ فرغلي، **التصوير**، ص٩٦؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٤٠٦ ـ ٤٠٨، حسن، زكي محمد، **التصوير في الإسلام عن الفرس**، ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (١٩٣٦م)، ص٢٤ ـ ٣٠؛ **مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي**، مجلة سومر، الجزء الأول، المجلد الحادي عشر، (١٩٥٥م)، ص١٥ ـ ٤٦، (لوحات ١ ـ ١٦).

٣٤٦٥)، ويرجع إلى حوالي ٦٢٢هـ ـ ١٢٢٥م ترجيحًا. (ديار بكر).

٤ ـ نسخـة من كتابات مقامـات الحريري؛ بالمكتبـة الأهليـة بباريس (تحت رقم arabe ٦٠٩٤) مؤرخ بعام ٦١٩هـ ـ ١٢٢٣م. (ديار بكر)(١).

ج ـ مصر وسوريا:

ومن المخطوطات التي تنسب إلى مصر وسوريا في العصر المملوكي:

١ ـ «رسالـة دعوة الأطباء» للمختار بن الحسن بن بطلان البغـدادي، نسخها محمد بن قيصر الإسكنـدري ٦٧٢هـ ـ ١٢٧٣م، وهي محفوظـة في مكتبة الإمبروزيانا في ميلان بإيطاليا (تحت رقم A.125 inf) (لوحة ٣٧٣).

٢ ـ نسخـة من «مقامات الحريري» محفوظة بالمكتبة الأهلية في فيينا (تحت رقم A.F.٩) انتهى من نسخها أبو الفضل بن إسحاق في شهر رجب ٧٣٤هـ ـ ١٣٣٤م، وهي تعـد من أبدع نمـاذج المخطوطات المصورة التـي ترجع إلى العصر المملوكي. (لوحات ٣٨٩ ـ ٣٩٢).

٣ ـ نسخة غير مؤرخة من كتاب «كليلة ودمنة» محفوظة بالمكتبة الأهلية في باريس (تحت رقم arabe ٣٤٦٧).

واعتمادًا على الدراسة المقارنـة بينها وبين النسخـة المؤرخة من نفس الكتاب، والمحفوظة بالمكتبة البودلية في أوكسفورد، فإنه من المرجح أنها ترجع إلى الربع الثاني من القرن ٨هـ ـ ١٤م. (لوحة ٣٧١).

٤ ـ نسخة من كتاب «الحيوان» للجاحظ محفوظة في مكتبة الإمبروزيانا

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص١٤٠ ـ ١٥٨؛ فرغلي، **التصوير**، ص٩٦ ـ ١٠٤؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص٦١ ـ ٦٦.

في ميلان (تحت رقم A.R.A.F.D.140 inf)، وتنسب إلى حوالي منتصف القرن ٨هـ ـ ١٤م (لوحة ٣٩٣).

٥ ـ وينسب ـ أيضًا ـ إلى العصر المملوكي مجموعة من نسخ كتاب «الحيل الجامع بين العلم والعمل» لابن الرزاز الجزري، وأقدم هذه النسخ المعروفة حتى الآن، والتي ترجع إلى العصر المملوكي مؤرخة بعام ٧١٥هـ ـ ١٣١٥م، وتصاويرها موزعة بين مجموعة كيفوركيان، ومتحف فرير في واشنطن، ومتحف المترو بوليتان، ودار الآثار الإسلامية بالكويت. (لوحات ٣٧٥ ـ ٣٨٨).

ولا تفوتنا الإشارة ـ أيضًا ـ إلى بعض المخطوطات المتعلقة بتعليم فنون القتال والفروسية، ومنها: مخطوط يرجع إلى أواخر العصر المملوكي الجركسي.

واستمر أسلوب المدرسة العربية خلال العصر العثماني في مصر، ومن النماذج الدالة على ذلك: مخطوطة مزوقة من كتاب «قانون الدنيا وعجائبها» للشيخ أحمد المصري، مؤرخة بعام ٩٧٠هـ ـ ١٥٦٣م، ومحفوظة بمكتبة طوبقابي سراي في إستانبول (تحت رقم Revan ١٦٣٨) (لوحة ٣٩٤).

ومنها ـ أيضًا ـ: نسخة من كتاب «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني محفوظة بالمكتبة الأهلية في ميونخ (تحت رقم C.Arab ٤٦٣) وربما ترجع هذه المخطوطات إلى القرن ١٢هـ ـ ١٨م، ويتضح في تصاويرها ميل واضح نحو الفن الشعبي؛ كما أن بعض تصاويرها

تذكرنا بمسوخات الفن الحديث[1]. (لوحة ٣٩٥).

د ـ اليمن:

لحسن الحظ تم اكتشاف نسخة من «مقامات الحريري» مزوقة بالتصاوير بالمكتبة الغربية بالجامع الكبير في صنعاء، وقد بدأ نسخها أحمد بن دغميش، ثم ابنه محمد، وكان تاريخ الفراغ من نسخها وتزويقها عام ١١٢١هـ ـ ١٧٠٩م.

وعلى ذلك، فإن اكتشاف هذه المخطوطة الفريدة في اليمن يضيف

---

(١) أتنجهاوزن، **فن التصوير**، ص١٤٣ ـ ١٦٠؛ الباشا، **التصوير**، ص١٦٥ ـ ١٧٧؛ **فنون التصوير الإسلامي في مصر**، ص١٠٦ ـ ١٣٠؛ ١٤٥ ـ ١٤٩؛ فرغلي، **التصوير**، ص١٤٦ ـ ١٥١؛ مصطفى، محمد، **مخطوط مصور في تعليم فنون القتال والفروسية من أواخر عصر المماليك الجراكسة**، مجلة المجمع العلمي المصري، المجلد ٥١، القاهرة (١٩٦٩ ـ ١٩٧٠م)، ص١ ـ ١٤. (وهو منشور بنفس العدد باللغة الإنجليزية ـ أيضًا ـ، ص١ ـ ١٣؛ فضلاً عن ٢٠ لوحة)؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٤٢٥ ـ ٤٥١.

Atil, E., Renaissance of islam, Art of the Mamlukes, Washimgton, (1981), pp. 250 - 265.

ولمزيد من التفصيل انظر:

Haldane, D, Mamluk Painting. England, 1978. Atil, E., Mamluk painting in the late Fifteenth Century, Muqaras, vol. 2, 1984. p. 159 - 171.

Atasoy, N., un Manuscrit Mamluk illustré du Sahnama, Revue des etudes islamiques - XXXVII, paris, 1969. p. 151 - 158, planche 1-XIV.

مركزًا فنيًا جديدًا من مراكز المدرسة العربية، وهو اليمن، وتشتمل هذه النسخة على خمسين مقامة، أولها: المقامة الصنعانية، وآخرها: المقامة البصرية، وتجمع تصاوير هـذه المخطوطة بين خصائص المدرسة العربية التي شاعت في مصر وسوريا خلال العصر المملوكي، بل واستمرت خلال العصر العثماني من جهة، والأساليب العثمانية من جهة ثانية؛ فضلاً عن وضوح الطابع اليمني، وبعض الملامح الهندية من جهة ثالثة[1].

هـ ـ المغرب والأندلس:

ومن المخطوطات التي تنسب إلى أسلوب المدرسة العربية في المغرب والأندلس:

١ ـ مخطوطة من «الكواكب الثابتة» للصوفي محفوظة بمكتبة الفاتيكان (تحت رقم روس ١٠٣٣)، ومن المرجح أنها أنجزت في سبتة عام ٦٢١هـ ـ ١٢٢٤م (لوحة ٣٩٦) (المغرب).

٢ ـ مخطوطة من قصة «بياض ورياض» محفوظة بالفاتيكان تحت رقم (٣٦٨ عربي)، وتنسب إلى الأنـدلس في القـرن ٨هـ ـ ١٤م، وتحتوي هـذه المخطوطـة على ١٤ صورة تمثل حوادث قصة الحب التي نشأت بين بياض (من دمشق)، وبين رياض، والمراسلات التـي دارت بينهما، والمؤامـرات التي دبرت لجمعهما، أو التفريق بينهما، ويغلب على العمائر الطابع الأندلسي،

---

(١) خليفة، **الفنون الزخرفية اليمنية في العصر الإسلامي**، ص٢٤٥ ـ ٢٥١؛ العريقي، سمير مقبل أحمد، **المدرسة اليمنية في فن تزويق المخطوطات الإسلامية**، الرياض (١٩٩٧ ـ ١٩٩٨م)، ص٣٤٣ ـ ٣٦٤.

فضلاً عن اختلاف سحن الأشخاص عن مثيلتها المعاصرة في المشرق[1]. (لوحات ٣٩٧ ـ ٣٩٩).

و ـ إيران:

ازدهرت المدرسة العربية في إيران؛ بل إنه من المحتمل أن هذا القطر خاصة قد لعب أهم الأدوار في نشأة هذه المدرسة، ولقد عاشت هذه المدرسة في إيران إلى ما بعد الغزو المغولي، وعاصرت المدرسة المغولية الجديدة نفسها.

ومن أهم المخطوطات:

١ ـ نسخة من «منافع الحيوان» لابن بختبشوع محفوظة في مكتبة مورجان بنيويورك، وقد تم نسخها في مراغة بأمر السلطان الإيلخاني غازان خان فيما بين ٦٩٤ ـ ٦٩٩هـ ـ ١٢٩٤ ـ ١٢٩٩م (الرحلة ٤٠٠).

٢ ـ بعض مخطوطات فارسية من كتاب «كليلة ودمنة».

٣ ـ نسخة من «شاهنامة الفردوسي» تنسب إلى القرن ٨هـ ـ ١٤م موزعة بين بعض المتاحف والمجموعات الفنية.

٤ ـ نسخة من «شاهنامة الفردوسي» مؤرخة ٧٣١هـ ـ ١٣٣٠م محفوظة في طوبقابي سراي بإستانبول[2].

---

(١) محرز، **التصوير الإسلامي في الأندلس**، ص٣٨ ـ ٣٩؛ الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص١٨٠ ـ ١٨١؛ فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص١٥٣ ـ ١٥٦؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص١٢٥ ـ ١٣٢؛ عكاشة، **التصوير الإسلامي الديني والعربي**، ص٤٠٨ ـ ٤١٠.

(٢) الباشا، **التصوير**، ص١٨٣ ـ ٢٠٦؛ فرغلي، **التصوير**، ص١٥٧ ـ ١٦٦.

٢ ـ المدرسة المغولية:

لم يمنع بقاء المدرسة العربيـة في إيران من ظهور مدرسة جديدة ذات طابع صيني مغولي واضح، هي التي اصطلح على تسميتها بالمدرسة المغولية، وقد انتشرت تقاليد هـذه المدرسة في المراكز المغوليـة بصفة خاصة، ومن أهمها: مدينة تبريز.

ويمكن أن نجمل خصائص هذه المدرسة في النقاط التالية:

ـ تغير الطابع العام للتصويرة بفضل التأثيرات الصينية؛ حيث أصبحت التصاوير تشتمل على مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والسماء على التعاقب، ومن ثم صار تعبيرًا عن العمق أو البعد الثالث؛ كما ظهر ميل نحو التجسيم، وأصبحت الأرضية متعددة المستويات، كما أنه ليس هناك اتصال بين المقدمة أو المؤخرة، أو بمعنى آخر: ليس هناك تعبير عن المساحة الوسطى.

ـ وضوح الملامح الصينية في السحن والثياب والأدوات المنزلية، ورسم المناظر الطبيعية بروح صينية قريبة من الواقع.

ـ رسم بعض الحيوانات المغوليـة؛ كالحـصان، والهجين، والعنايـة بالتعبير عن أعضاء الحيوان بمهارة، ومراعاة التناسب بعض الشيء بين العناصر المختلفة في الصورة.

ـ رسم بعض الحيوانات الخرافيـة الصينية؛ كالتنين، ورسم السحـب الصينية (تشي).

ـ التركيز على الرسوم الآدميـة والحيوانية التي أضحـت تمثل العناصر الرئيسيـة في الصورة؛ ومن ثم ترسـم بمقياس كبير؛ فضلاً عن تنوع أغطيـة

الرؤوس، وتمييز أغطية الرجال عن النساء.

- العناية برسم الموضوعات الحزينة التي تمثل الصراع والحرب.

ومن أهم المخطوطات:

١ - نسخة من كتاب «منافع الحيوان» التي سبقت الإشارة إليها عند الحديث عن المدرسة العربية في إيران؛ حيث رسمت بعض تصاويرها حسب أسلوب المدرسة المغولية (لوحة ٤٠١)، وتتميز تصاويرها بالجمع بين الطابعين الواقعي والزخرفي جمعًا موفقًا.

٢ - نسخة من كتاب «الآثار الباقية عن القرون الخالية» للبيروني محفوظة بمكتبة جامعة أدنبرة، وقد نسخها ابن القطبي ٧٠٧هـ - ١٣٠٧م، وبهذا المخطوط - أيضًا - تصاوير وفق المدرسة العربية، وأخرى وفق المدرسة المغولية، ومن هذه الأخيرة: صورة المباهلة، وصورة البشارة، وصورة تعميد المسيح (عليه السلام).

٣ - نسخة من كتاب «جامع التواريخ» لرشيد الدين محفوظة بمكتبة جامعة أدنبرة، ومؤرخة بعام ٧٠٧هـ - ١٣٠٧م.

٤ - «شاهنامة ديموت» يرجح أنها نسخت بالقرب من تبريز في النصف الأول من القرن ٨هـ - ١٤م؛ ومن صورها: الحرب بين أردشير وأردوان، وإعدام أردوان[1].

---

(١) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٢٠٨ - ٢٤٤، فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص١٧٠ - ١٨٩؛ عكاشة، **التصوير الفارسي والتركي**، ص٢٨ - ٤٠؛ حسن، **التصوير في الإسلام**، ص٣١ - ٣٧.

٣ ـ إرهاصات المدرسة التيمورية :

ظهرت في بعض المخطوطات الإيرانية المزوقة بالتصاوير خلال القرن ٨هـ ـ ١٤م إرهاصات فنيـة تنبـئ بقرب ظهور أسلوب وطني جديـد يستمـد مميزاته وخصائصه من تقاليـد إيران ومجتمعها وثقافتها وروحها؛ وذلك في ظل رعاية وتشجيع حكام بعض الدويلات المستقلة في تلك الفترة؛ ومنها: الدولة المظفرية ٧١٨ ـ ٧٩٥هـ ـ ١٣١٨ ـ ١٣٩٣م (وكانت في فارس وكرمان، وعاصمتهـا شيراز)، والدولـة الجلائريـة ٧٤٠ ـ ٨٣٥هـ ـ ١٣٣٩ ـ ١٤٣١م (وكانت في العراق وأذربيجـان، وعاصمتها بغداد، ثم تبريز) التي ازدهرت في عصريهما الكثير من المظاهر الحضارية، ومن بينها: التصوير، أما الدويلات الأخرى في تلك الفترة؛ مثل: دولـة آل كـورت (في هراة شرقي خـراسان) ٦٤٣ ـ ٧٨٤هـ ـ ١٢٤٥ ـ ١٣٨٢م؛ والدولة السريدارية (وكانت في خراسان ـ أيضًا ـ اقتسموها مع آل كورت) ٧٣٧ ـ ٧٨٣هـ ـ ١٣٣٧ ـ ١٣٨١م[١].

---

(١) عن تاريخ هذه الدويلات انظر: رضوان، **الدولة الجلائرية** (١٩٥ صفحة) طرطور، **الدولة الجلائريـة** (١٧٤ صفحة)؛ العاني، نوري عبد الحميد، **العراق في العهد الجـلائري**، (٧٣٨ ـ ٨١٤هـ ـ ١٣٣٧ ـ ١٤١١م)، دراسة فـي أوضاعـه الإداريـة والاقتصاديـة، ط١، بغـداد (١٩٨٦م)، (٣٩٩ صفحـة) أشتياني، **تاريـخ إيران**، ص٥٠٧ ـ ٥٦٨؛ سليمان، **تاريخ الدول**، (٢/ ٥٢٢ ـ ٥٣٤)؛ شبولر، برتولد، **العالم الإسلامي في العصر المغولي**، ترجمة: خالد أسعد عيسى، مراجعة وتقديم: سهيل زكار، دمشق (١٩٨٢م)، ص٨١ ـ ٨٣؛ وعن الأوضاع السياسية التي مهدت لقيام تلك الدويلات انظر: فهمي، عبد السلام عبد العزيز، **تاريخ الدولة المغولية في إيران**، القاهرة (١٩٨١م)، ص٢٢٠ ـ ٢٤٩.

فلم تسلط الأضواء على المظاهر الحضارية المختلفة ـ بما في ذلك التصوير ـ في عصريهما بعد.

هذا، وتتجلى هذه الإرهاصات في العديد من المخطوطات المزوقة بالتصاوير في عهد كل من الدولة المظفرية، والدولة الجلائرية؛ بحيث صارت التصاوير تختلف اختلافًا تامًا عن التصاوير في المدرسة المغولية السابقة، وبصفة عامة يمكن أن نلاحظ وجود مرحلتين متميزتين خلال تلك الفترة؛ وهما: المرحلة المبكرة، والمرحلة المتطورة، وذلك على النحو التالي:

ومن المخطوطات التي تمثل المرحلة المبكرة للمدرسة الجلائرية في تبريز نسخة من «الشاهنامة» هي المعروفة بشاهنامة ديموت، وتمثل بعض تصاويرها المدرسة المغولية، في حين تمثل بعض تصاويرها الأخرى إرهاصات التطور؛ وعلى ذلك، فإن هذه النسخة تمثل أساليب فنية مختلفة؛ مما يشير إلى اشتراك عدد من المصورين في تزويقها، ونسبتها إلى فترات مختلفة؛ إلا أنه من المرجح أنها زوقت في تبريز في منتصف القرن ٨هـ ـ ١٤م، أو خلال عقد الستينات من نفس القرن، ومن خصائصها: اتساع المقدمة حتى طغت على المؤخرة، وبالتالي فقدت التصويرة معنى العمق الذي تتميز به التصويرة المغولية، ومنها: زيادة عدد الرسوم الآدمية، وبالتالي صغر حجمها؛ مما هيأ الفرصة للمصور للعناية بعناصر البيئة الأخرى، سواء أكانت وحدات طبيعية أو معمارية، ورسم الوحدات المستعارة من الفن الصيني بأسلوب وطني إيراني، وبروح زخرفية، والتمييز بين الشخصيات المختلفة، وإظهار التعبير عن الوجوه، واستخدام الألوان القوية، وتذهيب الخلفية، وتمثيل موضوعات البطولة بمهارة وفخامة وحيوية، ومن التصاوير التي تظهر بها تلك

الخصائص: بهرام كور يقتل التنين، وجنازة إسفنديار، ومحاولة بنت أردوان قتل زوجها الملك أردشير[1].

ومن المخطوطات التي تمثل مرحلة أحدث من شاهنامة ديموت: نسخة من كتاب «كليلة ودمنة» في ألبوم (مرقعة) باسم الشاه طهماسب الصفوي محفوظة في مكتبة الجامعة بإستانبول (وكانت من قبل في مكتبة قصر يلدز)، وهي تنسب إلى النصف الثاني من القرن ٨هـ ـ ١٤م، ومن خصائصها: أن المصور يجمع داخل الإطار الواحد، أكثر من تصويرة واحدة كل منها في إطارها الفرعي، كما أن التصويرة الواحدة قد تشغل أكثر من إطار واحد واحد بعضها داخل بعض، ومنها: اتساع المقدمة، وطغيانها على المؤخرة، واستخدام الخطوط القوية التي تضفي على التصويرة الحركة والحيوية، والبراعة في رسم الحيوان والتعبير عن حركته، والتأنق في رسم العمائر والأثاث، والعناية برسم المناظر الطبيعية التي لا تمت للفن الصيني بصلة، وتعد في نفس الوقت مسرحًا ملائمًا لقصص كليلة ودمنة، فضلاً عن الطريقة الزخرفية في تمثيل المياه، وفي رسم أوراق الشجر، وفي زخرفة العمائر والأثاث، ومن تصاوير هذه النسخة: تصويرة تمثل كيف خدع رب البيت اللص حتى سقط من فوق سطح داره (وهي تصويرة داخلية) (لوحة ٢ ـ ٤). (المدرسة الجلائرية ـ تبريز ـ النصف الثاني من القرن ٨هـ ـ ١٤م)[2].

---

(١) ديماند، **الفنون الإسلامية**، ص٤٩ ـ ٥٠؛ حسن، **التصوير**، ص٣٥ ـ ٣٦؛ **الفنون الإيرانية**، ص٦٤ ـ ٩٥؛ الباشا، **التصوير**، ص٢٤٧ ـ ٢٥٥؛ فرغلي، **التصوير**، ص٢٢٧؛ عكاشة، **التصوير الفارسي**، ص٤١ ـ ٤٩.

(٢) الباشا، **التصوير**، ص٢٥٦ ـ ٢٦٢؛ فرغلي، **التصوير**، ص٢٢٧ ـ ٢٣١؛ عكاشة، =

ومن المخطوطات التي تمثل المرحلة المبكرة في عصر آل جلاتر، وتجمع في ذات الوقت بين خصائص المدرسة المغولية والإرهاصات الفنية الجديدة: نسخة فارسية من «عجائب المخلوقات» للقزويني محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس، ومؤرخة بعام ٧٩٠هـ ـ ١٣٨٨م، وتنسب إلى تبريز، ومنها: «جامع التواريخ» لرشيد الدين في المكتبة الأهلية بباريس، وتنسب إلى تبريز في نفس الفترة التي يرجع إليها المخطوط السابق، أو بعدها بقليل، وغير ذلك[1].

أما المخطوطات التي تمثل المرحلة المبكرة للمدرسة المظفرية في شيراز، فمنها: نسخة من «الشاهنامة» مؤرخة ٧٧٢هـ ـ ١٣٧١م، ومحفوظة في طوبقابي سراي بإستانبول (تحت رقم ١٥١١ حزين)، ومن خصائصها: اتساع المقدمة وطغيانها على المؤخرة، والاهتمام بالعناصر الأساسية، وعدم الاهتمام بالتفاصيل، وعدم تزويد التصويرة بالوحدات الكثيرة المتأنقة، والاقتصار على رسم الشخصية الرئيسية في الصورة بحجم كبير نسبيًا، ولكنه أقل من مثيله في المدرسة المغولية، وتلوين الخلفية باللون الأزرق، وغير ذلك.

وتتجلى هذه الخصائص ـ أيضًا ـ في نسخة من «الشاهنامة» مؤرخة بعام ٧٩٦هـ ـ ١٣٩٣م، ومحفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة، غير أن بعض التصاوير في هذا المخطوط الأخير تزدان بخصائص هي من قبيل الإرهاصات

= **التصوير الفارسي**، ص٥١ ـ ٥٦؛ أما زكي حسن، فيرى أنه من المحتمل نسبته إلى هراة في منتصف القرن ٨هـ ـ ١٤م (عصر أسرة آل كورت)؛ حسن، **التصوير**، ص٢٩؛ **الفنون الإيرانية**، ص٩٦.

(١) الباشا، **التصوير**، ص٢٧٥ ـ ٢٨٣؛ عكاشة، **التصوير الفارسي**، ص٦٥ ـ ٧٢.

للأسلوب الوطني الجديد، ومنها: تعدد مستويات الأرضية بواسطة خطوط متعرجة تمتد بانحراف بين جانبي الصورة، ورسم الأفق على هيئة قوس، ورسم الصخور بأسلوب محور إسفنجي، وتشكيل بعضها على هيئة الحيوان[1].

وإذا ما انتقلنا إلى المرحلة الثانية، وهي المرحلة المتطورة، وجدنا الخصائص التالية:

٤ ـ المدرسة الجلائرية:

١ ـ بلغ المصورون مستوى رفيعًا من حيث الصنعة والإلمام بأصول تزويق المخطوطات.

٢ ـ البراعة في استخدام الألوان، وتوزيعها توزيعًا جميلاً، واستعمال درجات اللون الواحد.

٣ ـ العناية برسوم العمائر، وكسوتها بالزخارف الجميلة الدقيقة المتأنقة التي تعبر عن الثراء والإبداع.

٤ ـ الشغف الشديد بمظاهر الطبيعة؛ بتصوير عناصرها، كل على حدة، بهيئة زخرفية جميلة، مع الاعتناء بالتعبير عن أحاسيس المصور تجاهها.

٥ ـ التعبير عن المشاعر والخلجات والأحاسيس الشاعرية.

٦ ـ القدرة الفائقة على التحكم في الخطوط المتعرجة والمنسابة الرشيقة، وتوزيعها في الوقت نفسه توزيعًا زخرفيًا.

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٣١٦ ـ ٣١٩؛ فرغلي، **التصوير**، ص١٩٩ ـ ٢١٥؛ عكاشة، **التصوير الفارسي**، ص٧٥ ـ ٧٧.

٧ ـ العناية برسم العناصر الآدمية والكائنات الحية وتشخيصها؛ مع التركيز على العناصر الرئيسية، والإيحاء إلى باقي العناصر برسم بعض أجزائها.

٨ ـ التعبير عن العمق بتعدد مستويات سطح التصويرة.

٩ ـ تشكيل بعض الصخور (في بعض المخطوطات) عند الأفق على هيئة رؤوس الطير والحيوان.

١٠ ـ تنفرد بعض المخطوطات بوجود حاشية من خط النستعليق داخل إطار يتألف أسفله من خط منكسر، وبذلك جمعت التصويرة بين موضوع الصورة، وجزء من النص (مثل: مخطوط خسرو وشيرين).

ومن أهم المخطوطات التي تمثل هذه المرحلة المتطورة: مخطوطة تشتمل على ثلاث منظومات من خمسة خواجوكرماني قام بنسخها الخطاط المشهور مير علي التبريزي في بغداد عام ٧٩٨هـ ـ ١٣٩٦م، كما قام بتزويقها بالصور جنيد نقاش السلطاني، وهذه المخطوطة محفوظة بالمكتبة البريطانية في لندن.

ومن تصاويرها: هماي يبارز همايون قبل أن يتعرف عليها ـ احتفال هماي وهمايون في حديقة الياسمين ـ هماي عند مدخل قصر همايون التي تطل عليه من شلافة في أعلى القصر[1].

ومن المخطوطات الشهيرة التي تنسب إلى تبريز: مخطوطة من منظومة

(١) حسن، **الفنون الإيرانية**، ص٩٨؛ **التصوير**، ص٣٩؛ الباشا، **التصوير**، ص٢٨٣ ـ ٢٨٨؛ فرغلي، **التصوير**، ص٢٢٣ ـ ٢٢٦.

خسرو وشيرين لنظامي محفوظة في Freer gallery بواشنطن، وناسخها هو علي بن حسن السلطاني في دار السلطنـة تبريز، ولكنها غير مؤرخة، ولكن نظرًا لأن تصاويرها الخمسة قريبة الشبه من تصاوير خواجوكرماني المؤرخة ٧٩٨هـ ـ ١٣٩٦م، إلا أنها تمثل مرحلة أكثر تطورًا عنها؛ ولذلك فمن المرجح أنها ترجع إلى أوائل ق٩هـ ـ ١٥م، ومن تصاويرها: تصويرة تمثل شابور يقدم فرهاد إلى شيرين[1].

وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول: إن ما أصاب فن التصوير من تطور وازدهار خلال عصر الدولـة المظفرية، والدولة الجلائرية في شيراز وبغداد وتبريز كان بمثابة الإرهاصات الفنية القوية التي غيرت وجه التصوير الإسلامي في إيران من حيث الموضوعات والأساليب والخصائص الفنية، مما كان إيذاناً ببزوغ الأسلوب الوطني الجديد في إيران خلال عصر الدولة التيمورية ٧٧١ ـ ٩٠٦هـ ـ ١٣٦٩ ـ ١٥٠٠م.

١ ـ المدرسة التيمورية:

على الرغم من نجاح تيمورلنك في تأسيس دولة قوية مترامية الأطراف مرهوبة الجانب في إيران وآسيا الوسطى؛ إلا أن خلفاءه من بعده لم يستطيعوا الاحتفاظ بهذا الملك العريض طويلاً[2].

---

(١) الباشا، **التصوير**، ص٢٩٥ ـ ٣٠٧؛ فرغلي، **التصوير**، ص٢٣٣ ـ ٢٣٥.

(٢) عن هـذه الدولة وتأسيسها وأهم أحـداثها الداخليـة والخارجيـة انظر ـ على سبيل المثال ـ: أشتياني، **تاريخ إيران**، ص٥٨٩ ـ ٦٢٧؛ سليمان، **تاريخ الدول الإسلامية**، (٢/ ٥٥٩ ـ ٥٦٢)؛ شبولـر، العـالم **الإسلامي في العصر المغولـي**، ص١٢١ ـ ١٢٨؛ عمر، فاروق، النقيب، مرتضى حسن، **تاريخ إيران**، دراسـة في التاريخ =

غير أن ما يعنينا في هذا المقام هو ما يتعلق بفن التصوير خلال العصر التيموري في إيران وآسيا الوسطى على السواء.

ويمكن القول ـ باديء ذي بدء ـ: إن مدرسة التصوير قد ازدهرت في هذا العصر أيما ازدهار، وقد ساعد على ذلك: عناية تيمور وأفراد أسرته من بعده بالفنون، وحبهم لها، وتقديرهم لأربابها، وعطفهم عليهم، فها هو تيمور يحرص على استدعاء الفنانين من مختلف البلدان إلى سمرقند، ومن بعده تم إنشاء مجامع لفن الكتاب، منها: مجمع هراة الذي أسسه شاه رخ، وقد جمع فيه الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين، وقام بايسنقر بجمع أربعين فناناً في أستراباد لنسخ المخطوطات وتصويرها بإشراف شيخ المذهبين آنذاك (وهو مولانا جعفر).

ولما كانت الدولة مقسمة إلى ولايات، فقد أثيرت المنافسات بين كل أمير وآخر على تجميل بلاطه بوسائل، منها: الحصول على الصور القيمة، والاستحواذ على الفنانين، وجلبهم إلى البلاط ليزينوا المخطوطات بالتصاوير.

وذا أمر لا يخفى أثره على المصورين أنفسهم، فهو ولا شك باعث لهم على الإجادة والإتقان في عملهم ليحوزوا رضاء الأمير.

ومن الأمور التي ساعدت على التقدم الفني ـ أيضًا ـ: تبادل البعثات الدبلوماسية مع الصين، ذلك أن بعض هذه البعثات كان يصحبها بعض

= السياسي لبلاد فارس خلال العصور الإسلامية الوسيطة، بغداد (١٩٨٩م)، ص٢١٥ ـ ٢٢٦؛ فاميري، أرمينيوس، **تاريخ بخارى**، ترجمة: أحمد محمود الساداتي، مراجعة وتقديم: يحيى الخشاب، القاهرة (١٩٦٥م)، ص٢٠٥ ـ ٢٩٤.

المصورين، فأتيحت بذلك الفرصة لأمثال هؤلاء للاطلاع على روائع الآثار والفنون الصينية، ومشاهـدة ما لم يتيسر نقله إلى إيران وآسيا الوسطى، وقد ذكر أن المصور غياث الدين خليل قد صاحب بعثة شاه رخ التي أوفدها إلى الصين عام ٨٢٢هـ ـ ١٤١٩م.

ومما لا شك فيه: أن مثل هذه البعثات والزيارات قد ساعدت المصورين الـذين أتيحت لهم هـذه الفرصة على التعرف على كثير من أسرار هـذا الفن ليستفيدوا منهـا في إنتاجهم، خـاصة وأن الصور الصينيـة كانت تقدر تقديرًا عظيمًا في ذلك الوقت، ولم يكن يعادلها شئ آخر[١].

وصفوة القول: أن المدرسة التيمورية في التصوير إذا كانت تمثل استمرارًا لما بلغه فن التصوير من تطور وازدهار خلال عصر الدولة المظفرية، والدولة الجلائرية في تبريز وبغداد وشيراز، وليس أدل على ذلك من استقدام تيمور لبعض المصورين الـذين كانوا يعملون في البلاط الجلائري، ومنهم: جنيد نقاش السلطاني، والأستاذ عبد الحي إلى حاضرته سمرقند، إلا أنها من جهة ثانية تمثل الخطوة الأخيرة نحو التهذيب والروعة والإتقان والكمال، وبصفة خاصة على يد المصور الأشهر كمال الدين بهزاد وتلامذته الذين حملوا لواء هذا الفن في صدر الدولة الصفوية ـ كما سنشير فيما بعد ـ.

ومن أهم المراكز الفنيـة في تلك الفترة: شيراز، وسمرقنـد، وهراة، ومن أهم رعاة الفن: شاه رخ، وبايسنقر، وسلطان حسين ميرزا بايقرا.

ومن الخصائص الفنية: الميل نحـو تمثيل مسرات الحياة، ومجـالس

(١) محرز، **التصوير الإسلامي ومدارسه**، ص٥١ ـ ٥٣.

الطرب، والمناظر الغرامية، والأحاسيس الوجدانية، والإغراق في الخيال ومحاسن الطبيعة، ومناظر القصور ومجالس الأمراء؛ بما في ذلك المتع الروحية؛ كمجالس الدراويش والمتصوفة، ومساجلات العلماء، ودروس الوعاظ، وحتى حينما تمثل موضوعات بعض التصاوير مناظر الحروب أو سفك الدماء، أو ما يشابه ذلك من موضوعات القسوة والألم، فإنها ترسم بروح بعيدة عن الحزن والألم والقسوة؛ بل وتبدو أحياناً كأنها حركات استعراضية.

كذلك اهتم المصورون بالبيئة والمناظر الطبيعية، ورسم الجبال والمرتفعات على هيئة الإسفنج، والعناية برسوم العمائر ونقوشها وزخرفتها، والنجاح في حفظ النسبة بينها وبين الأشخاص الظاهرين بجوارها أو بداخلها، وكذلك استخدام الألوان الساطعة الزاهية، والتوفيق في الجمع بينها جمعًا لا ينفر منه الذوق بالرغم مما قد يوجد بينها من تنافر، وغير ذلك من الخصائص والسمات الفنية[١].

---

(١) محرز، **التصوير الإسلامي**، ص٥٣ ـ ٥٥؛ حسن، **الفنون الإيرانية**، ص١٠٠ ـ ١٠٧؛ فرغلي، **التصوير**، ص٢٤٢ ـ ٢٤٤؛ الباشا، **التصوير**، ص٣٥٦، ٤١ ـ ٤١١؛ البهنسي، صلاح أحمد، **مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي**، القاهرة (١٩٩٠م)، ص٤١ ـ ٥٢.

ولمزيد من التفصيل عن المدرسة التيمورية راجع:

Gray, B. (editor), The Arts of the Book in Central Asia 14th _ 16th Centuries, Unesco, 1979. P. 147214.

Soudavar, A., Art of the Persian Courts, Selections From the Art and History Trust Collection, New York, 1992. P. 57 _ 125.

ولما كان المقام لا يتسع لدراسة تفصيلية للمخطوطات المزوقة بالتصاوير في هذه المدرسة ومراكزها الفنية، ولذلك حسبنا أن نشير إلى بعضها؛ على أن نعود إليها تفصيلاً وإسهابًا وتحليلاً في كتابنا المفصّل بمشيئة الله تعالى.

ومن المخطوطات التي تنسب إلى شيراز: مخطوطة تشتمل على مجموعة من الأشعار الفارسية مؤرخة بعام ٨٠١هـ-١٣٩٩م، وهي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي والتركي بإستانبول (تحت رقم ١٩٥٠)، ومن بين تصاويره: تصويرة تمثل منظرًا طبيعيًا بحتًا خاليًا من الرسوم الآدمية[١]. (لوحة ٤٠٣).

ومن أهم المخطوطات التيمورية المزوقة بالتصاوير: نسخة من مخطوطة «البستان» لسعدي الشيرازي، نسخها الخطاط المشهور سلطان علي ٨٩٣هـ-١٤٨٨م، وقام بتذهيبها ياري المذهب، كذلك قام المصور الأشهر بهزاد (ت٩٤٠ـ٩٤٤هـ-١٥٣٣ـ١٥٣٧م) بعمل الصور الست الأولى من تصاوير هذا المخطوط، وهذه النسخة تعد من أنفس كنوز دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتنسب هذه النسخة إلى مدينة هراة تحت رعاية السلطان سلطان حسين ميرزا بايقرا[٢].

والحق أن بهزاد يعد أستاذًا مجددًا في ميدان التصوير الإسلامي؛ فقد

---

(١) الباشا، **التصوير الإسلامي**، ص٣٢٠ـ٣٢٢؛ فرغلي، **التصوير**، ص٢٤٨ـ٢٤٩؛ عكاشة، **التصوير الفارسي**، ص٩٠ـ٩٨.

Rice, D. T. , Islamic Painting , Asurvey, Edinburgh, 1971. P. 104, pl. 43.

(٢) فرغلي، **التصوير**، ص٢٧٧.

استطاع أن يخلق أسلوبًا جديـدًا في فن التصوير يمتاز برقـة الأداء، والعناية برسوم الأشخاص، والواقعيـة الواضحة في الأعمـال والحركات، واندماج شخصيات صوره ـ فرادى، أو جماعات ـ اندماجًا صادقًا في أعمالهم، وتبدو تصاويره كأنها لوحة من الفسيفساء، تتألف أجزاؤها من مناظر مختلفة، ويمتاز رسم كل جماعة بطابع خاص يعبر عن اتجاهات الفنان العاطفية؛ فضلاً عن أنه تناول موضوعات لم تكن مألوفة في أيامه، وأفاض عليها من عبقريته في استخدام الألوان؛ ممـا جعلها من الروائـع النادرة، واستخدام عدة درجات للون الواحد في توافق وانسجام، ومما ألفه بهزاد: رسم شخص زنجي بين أشخاص صوره، وربما كان مرجعـه في ذلك رغبتـه في أن يلفت النظر إلى شيء بعينه في الصورة، أو ربما كان مرجعه في هذا هو ما فطر عليه من حب الألوان المتباينة (وبضدها تتميز الأشياء)، وغير ذلك من الخصائص والسمات التي جعلت منه أستاذًا ذائع الصيت، سارع إلى تقليده عدد كبير من المصورين؛ بل وعمدوا كذلك إلى تقليـد توقيعه؛ رغبـة في الحصول على كسب مـادي كبير لأعمالهم الفنيـة؛ فضلاً عن تلاميـذه الذين ساروا وفـق منهجه الفني، واقتفوا أثر أسلوبه الواقعي(١).

ومن تصاوير بهزاد في هذه المخطوطة، والتي تعكس بوضوح خصائص

---

(١) مصطفى، محمد، صور من مدرسة بهزاد في المجموعات الفنية بالقاهرة، سلسلة الينبوع الفضي، العدد (٣٨)، الناشر فولدمار كلاين، ص٧ ـ ٩؛ عكاشة، **التصوير الفارسي**، ص١٦٥ ـ ١٦٧.

Roxburgh, D.J., Kamal Al-Din Bihzad and authorship in Persianate Painting Muqarnas, vol. 17, Leiden - Brill, 2000, p. 119 - 146.

مدرسته وأسلوبه الفني: تصويرة عبارة عن صفحتين متقابلتين (فاتحة المخطوط) اليسرى تمثل السلطان حسين ميزرا يسمر في قصره (لوحة ٤٠٤)، واليمنى تمثل مجلس طرب وموسيقا بين يدي السلطان سلطان حسين ميرزا، (ويلاحظ أنه حدث خطأ في الطباعة، فتم قلب الصفحات، فصارت اليمنى يسرى، والعكس) (لوحة ٤٠٥).

ومنها: تصويرة تمثل الملك دارا وراعي خيوله (لوحة ٤٠٦)، وأخرى تمثل مناظر في مسجد (لوحة ٤٠٧)، وتصويرة تمثل فقهاء يتدارسون العلم في المسجد (لوحة ٤٠٨)، وتصويرة تمثل قصة يوسف وزليخا[1]. (لوحة ٤٠٩).

ومن التصاوير الأخرى التي تنسب إلى أحد تلاميذ بهزاد (ولا علاقة لها بمخطوط البستان): تصويرة تمثل عفريتًا من الجن يحمل عاشقين في سريرهما في حضرة الملك سليمان (لوحة ٤١٠).

وبمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة لوحة مفردة من ديوان «أشعار فارسية» من المرجح أنها ترجع إلى حوالي ٩٣٢هـ ـ ١٥٢٥م. ويشاهد بها حفل استقبال رسمي، وهي تمثل أسلوب بهزاد، ولكن وفق منهج مدرسة تبريز؛ (لوحة ٤١٣)، ومثلها في ذلك تصويرة تمثل زليخا وصويحباتها من مخطوطة «يوسف

---

(١) مصطفى، **صور من مدرسة بهزاد**، ص١٠ ـ ١٦، (لوحات ١ ـ ٦)؛ عكاشة، **التصوير الفارسي**، ص١٦٧ ـ ١٧٠؛ الطرايز، نصر الله مبشر، **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور المحفوظة بدار الكتب**، تقديم ثروت عكاشة، مطبعة دار الكتب، القاهرة (١٩٦٨م). ص٢١ ـ ٢٧.

وزليخا» للشاعر جامي بدار الكتب المصرية، والمؤرخة بعام ٩٤٠هـ ـ ١٥٣٣م. (لوحة ٤١٤).

ومن بين أعمال تلامذة بهزاد: نسخة من مخطوطة «المنظومات الخمس» للشاعر نظامي، مؤرخة ٩١٧هـ ـ ١٥١١م، ومن تصاويرها: صفحتان متقابلتان، اليمنى تمثل دعوة إلى مأدبة ملكية (لوحة ٤١١)، واليسرى تمثل حفلاً في حديقة (لوحة ٤١٢)، وهما من عمل المصور بهرام قلي تلميذ بهزاد[1].

(هـذا وسوف نقوم بمناقشة هـذه الصور الثلاث الأخيرة التي نسبها الدكتور محمد مصطفى إلى أسلوب بهزاد، أو أحد تلامذته؛ للتحقق من صحة هذه النسبة من عدمها في كتابنا المفصل بمشيئة الله تعالى).

٢ ـ المدرسة الصفوية:

بلغ فن التصوير خلال عصر هـذه الدولـة درجة عظيمـة من الإبداع والإتقان، ولا غرو؛ فإن استيلاء الشاه إسماعيل على هراة ٩١٦هـ ـ ١٥١٠م، وهجرة بعض الفنانين إلى تبريز، ثم تعيين كمال الـدين بهزاد رئيسًا لمجامع الفنون عـام ٩٢٨هـ ـ ١٥٢٢م كـان باعثًا على ازدهـار فن التصوير، وبلوغـه الذروة.

هذا، ولا نستطيع أن نغفل في هذا الصدد أهمية المدرسة التركمانية، التي كانت سائدة في تبريز وشيراز قبل العصر الصفوي، وما حدث من مزج موفق للغاية بين هـذا التيار الفني المستمر، وبين التيار الفني الوافد من هراة في ما أصاب المدرسة الصفوية من تطور وازدهار.

---

(١) مصطفى، صور من مدرسة بهزاد، ص١٧ ـ ٢٢، (لوحات ٧ ـ ١٢).

وقد قسم العلماء التصوير الصفوي إلى مدرستين، هما:

المدرسة الصفوية الأولى (٥٧): وتعتبر هذه المدرسة نتاج عملية المزج الموفق بين تقاليد المدرسة التيمورية عامة، وبهزاد وتلامذته خاصة، وبين تقاليد المدرسة التركمانية في تبريز وشيراز ـ كما سبق القول ـ.

ومن مميزات هذه المدرسة: كثرة الإنتاج الفني بسبب الإقبال المتزايد من قبل الشاهات والأمراء على اقتناء المخطوطات المزوقة بالتصاوير، وتعكس التصاوير عظمة ذلك العصر بقصوره الفخمة، وحدائقه الغناء، فضلاً عن الحياة الاجتماعية الصاخبة لرجال البلاط والطبقة المترفة، ويغلب على أشكال الأشخاص الرشاقة والتأنق، والألوان زاهية، وشديدة التنوع؛ فضلاً عن العناية بدقة الرسم، وأناقة الزخرف، والبراعة في التأليف وتوزيع الأشخاص والتصميم بصفة عامة، ويتميز غطاء الرأس بأنه عبارة عن عمامة مخروطية الشكل، تتألف من قلنسوة داخلية ذات عصا حمراء في بادئ الأمر، ثم تعددت ألوانها بعد ذلك، ويلتف حول القلنسوة شال من اثنتي عشرة لفة أو طية، وكانت ترمز إلى الأئمة الاثني عشر، والتي ترجع في أصلها إلى الجيش التركماني الذي كونه الشيخ حيدر والد الشاه إسماعيل الصفوي، وميزه بالقلنسوة الحمراء ذات الاثنتي عشرة طية، وسموا لذلك بالقزلباش؛ أي: ذوو الرؤوس الحمراء.

ومن أهم المصورين في العصر الصفوي الأول بعد بهزاد: أقاميرك، ومما ينسب إليه: خمس تصاوير في مخطوطة كتاب «المنظومات الخمس» لنظامي المؤرخة ٩٤٦ ـ ٩٤٩هـ ـ ١٥٣٩ ـ ١٥٤٣م، والمحفوظة بالمكتبة

البريطانية (تحت رقم ٢٢٦٥ شرقي)، ومنها: تصويرة تمثل كسرى أنوشروان ووزيره يصغيان إلى البومتين اللتين تنعقـان على أنقاض قصر خـرب (لوحة ٤١٥)، وثانية تمثل خسرو على العرش (لوحـة ٤١٦)، وثالثة تمثل مجنون ليلى في الصحراء بين الوحوش (لوحة ٤١٧)، ورابعة تمثل خسرو وشيرين على العرش (لوحة ٤١٨)، وإن كان هناك من ينسب هذه التصويرة الأخيرة إلى المصور سلمان محمد.

هـذا، ويمتـاز أسلوب أقاميرك بزخرفـة الملابس بالزخـارف الجميلة المختلفة، ولكن يلاحظ قصوره عما وصل إليه أستاذه في تنويع السحن بالنسبة للأشخاص والتمييز بينها، وإكساب التصويرة شيئًا من الحركة وقوة التعبير، كما اشتهر ـ أيضًا ـ بالصور الشخصية.

ومنهم: سلطان محمـد الذي برع في مزج الألوان وإتقانها إتقاناً ليس بعده إتقان، كما برع في رسم الجموع والوجوه الآدمية، ورسم الحيوانات، ولا سيما الخيل، وفي توزيع الأشخـاص وإكسابها شيئًا من التمييز والتنويع في السحن، كذلك عني بمناظر الطرب والمرح، والمناظر الطبيعيـة؛ فضلاً عن رسمه للصور الشخصية، ومن تصاويره في مخطوطة «المنظومات الخمس» لنظامي المحفوظة بالمكتبة البريطانية، والتي سبقت الإشارة إليها: تصويرة تمثل بهرام كور يصطاد الأسد المنقض على الحمار الوحشي (لوحة ٤٢٢)، وثانية تمثل عجوزًا تشكو للسلطان سنجر (لوحة ٤٢٣)، وثالثة تمثل خسرو يفاجئ شيرين وهي تستحم (لوحة ٤٢٤).

وهناك تصويرة من «ديوان حافظ» تمثل عاشقين في مجلس طرب في

الهواء الطلق تنسب إلى سلطان محمد (لوحة ٤٢٦)، وإن كان هناك من ينسبها إلى أقاميرك.

ومن المصورين الآخـرين: ميرزا علي، ومن تصاويـره في مخطوطـة «المنظومات الخمس» بالمكتبة البريطانية التي سبقت الإشارة إليها: تصويرة تمثل خسرو يستمع إلى المغني باريد (لوحة ٤٢٠)، وثانية تمثل شابور يعرض صورة خسرو على شيرين (لوحة ٤١٩).

ومنهم: المصور مظفر علي، وينسب إليـه في مخطوطة «المنظومات الخمس» لنظامي بالمكتبة البريطانيـة: تصويرة تمثل عالمين يتناظران (لوحة ٤٢١)، ويتشابه أسلوبه إلى حد كبير مع أسلوب ميرزا علي.

ومنهم: المصور صادقي، وشيخ محمد، ومحمدي.

ومنهم: المصور ميرسيد علي الذي كان له دور كبير هو وعبد الصمد الشيرازي في نشأة المدرسة المغوليـة الهندية (كما سنشير فيما بعـد)، ومما ينسب للمصور ميرسيـد علي في مخطوطـة «المنظومـات الخمس» لنظامي بالمكتبة البريطانية: تصويرة تمثل عجوزًا تقود المجنون إلى خيمة ليلى[1]. (لوحة ٤٢٥).

---

(١) عن المدرسة الصفوية الأولى ومميزاتها ومراكزها الفنية ومصوريها وأعمالهم الفنية من الناحبتين الوصفية والتحليلية انظر: حسن، **الفنون الإيرانية**، ص١١٧ ـ ١٢٩؛ فـرغلي، **التصويـر**، ص٣٠٣ ـ ٣١٨؛ البهنسي، **مناظـر الطرب**، ص٧٧ ـ ٩٠؛ عكاشة، **التصوير الفارسي والتركي**، ص٢٢١ ـ ٢٦٤؛ حسن، **التصوير في الإسلام**، ص٥٧ ـ ٦٤؛ خليفة، ربيع حامـد، **مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا** =

٣ ـ المدرسة الصفوية الثانية[1] :

ومن أشهر مصوري هـذه المدرسة: رضا عباسي، ثـم معين مصور، وحيـدر نقـاش، ومحمد قاسم التبريـزي، ومحمـد يوسف، ومحمـد علي

= والهند من القرن ٩هـ ـ ١٥م وحتى القرن ١٣هـ ـ ١٩م، القاهرة (١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م)، ص٢٩ ـ ١٣٠.

Hillenbrand, R. (editor), Persian Painting From the Mongols to the Qajars, Studies in Honour of Basil W. Robinson, London &New York, 2000. P. 19 _ 28, 319 _ 323 .

Rice, Islamic Painting , P. 139 _ 151.

Canby, S. R. , Persian Painting , London, 1993, P. 76 _ 86.

(١) عن هذه المدرسة انظر ـ على سبيل المثال ـ: حسن، **الفنون الإيرانية**، ص١٢٩ ـ ١٣٦؛ محرز، **التصوير الإسلامي**، ص٦٣ ـ ٦٦؛ فرغلي، **التصوير**، ص٣١٩ ـ ٣٣٠؛ صدى الاتجاهات الدينية في أعمال رضا عباسي، ضمن أعمال ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، ص٥٩٩ ـ ٦٣٠؛ البهنسي، **مناظر الطرب**، ص٩٦ ـ ١٠٩؛ عبد الوهاب، محمد عباس، رضا عباسي، مجلة المجلة، العدد (١٦)، السنة الثانية، (أبريل ١٩٥٨م)، ص٢٥ ـ ٣٢؛ حسن، **التصوير في الإسلام**، ص٦٥ ـ ٧٣؛ خليفة، **مدارس التصوير**، ص١٣٥ ـ ١٩٨، (لوحات ١ ـ ٦٠).

Hillenbrand, Persian Painting P. 283 _ 299.

Gandjei, T., Notes on the Life and Work of Sadiqi: A Poet and Painter of Safavid Times, Der Islam, Band 52, Haft 1, 1975.P. 112 _ 118 .

Canby, Persian Painting, P. 90 _ 116.

Canby, S.R., The Rebellious Reformer, the Drawings and Paintings of Riza _ Yi Abbasi of Isfahan, London, 1996.

التبريزي، وحبيب الله، ومحمد زمان.

وسوف نتطرق إلى دراسة مميزات هـذه المدرسة، والتيـارات الفنيـة السائـدة، وأعمـال مصوريها، وخصائص أسلوبهم الفني في دراسة لاحقـة مطولة (بمشيئة الله تعالى).

ولا تفوتنا الإشارة في هـذا المقـام إلى مدرسة بخـارى وأهميتهـا في التصويـر الإسلامي، ولا سيمـا خـلال القرن ١٠هـ ـ ١٦م بأسلوبهـا المبكر والانتقالي والأصيل، ومن مصوريها: شيخ زاده، ومحمود مذهب، وعبدالله مصور[1].

٤ ـ المدرسة التركية العثمانية:

تكتسب مدرسة التصوير التركيـة العثمانية أهميـة خاصة بين مـدارس التصوير الإسلامي؛ نظرًا لطول الفترة الزمنية التي عاشتها، والتي امتدت من القرن ٩هـ ـ ١٥م إلى أواخر القرن ١٣هـ ـ ١٩م؛ فضلاً عن كثرة المخطوطات المزوقة بالتصاوير، واختلاف موضوعاتها ما بين مخطوطات أدبية، ومخطوطات علمية؛ بالإضافة إلى عشرات الألبومات التي تشتمل على صور متنوعة.

وبرغم أن هذه المدرسة قد تأثرت بالتأثيرات الإيرانية والأوروبية، إلا أنها استطاعت أن تحقق لنفسها شخصيـة مستقلة ذات سمات فنيـة متميزة، كما حظي رسم الصور الشخصية بتشجيع ورعاية السلاطين العثمانيين، حتى

---

(١) عن هذه المدرسة بالتفصيل انظر: الدراسة المهمـة للباحث مصطفى جابر محمد مصطفى، وموضوعها **«مدرسة بخارى في التصوير الإسلامي خلال القرن العاشر الهجري/ ١٦م»**، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة (٢٠٠٥م)، (٥٤٢ صفحة و٣١٧ لوحة و٩٤ شكلاً)؛ عكاشة، **التصوير الفارسي**، ص٢٠٦ ـ ٢١٠.

أصبح يمثل أبرز جوانب النشاط الفني في الرسم السلطاني[1].

وحسبنا أن نشير في هذه العجالة إلى بعض المظاهر الفنية لهذه المدرسة؛ على أن نعود لدراستها تفصيلاً وإسهابًا وتحليلاً في دراسة لاحقة بمشيئة الله تعالى.

ومن أبرز هذه المظاهر: الصور الشخصية، ومن أهمها: صورة شخصية للسلطان محمد الفاتح بمتحف طوبقابي سراي في إستانبول (في ألبوم الفاتح خزانة رقم ٢١٣٤ صفحة رقم ١٠، ومقاسها ٢٧ × ٣٩)، وقد رسمها المصور التركي سنان بك، ويشاهد السلطان الفاتح وهو يجلس الجلسة الشرقية، ويرتدي عمامة كبيرة تتكون من شال أبيض، وطاقية حمراء، وقفطان أصفر اللون له حاشية حمراء حول الرقبة والصدر، وعند أطراف الأردان، فوقه جبة قصيرة الأردان زرقاء اللون؛ بينما يسدل على كتفيه عباءة بيضاء اللون.

ومن الملاحظ: أن السلطان قد رسم وجهه في وضعية ثلاثية الأرباع، وقد أمسك في إحدى يديه بمجموعة من أزهار الورد يتنسم عبيرها، وفي اليد الأخرى منديلاً[2] (لوحة ٤٢٧).

وبمتحف طوبقابي سراي ـ أيضًا ـ صورة شخصية للسلطان سليمان القانوني أو المعظم بعد أن تقدمت به السن، وهي من رسم المصور حيدر ريس المعروف بـ (نجاري) (ت٩٨١هـ ـ ١٥٧٣م).

---

(١) خليفة، ربيع حامد، **فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني**، القاهرة (٢٠٠٣م)، (تصدير الكتاب).

(٢) خليفة، **فن الصور الشخصية**، ص٦٣ ـ ٦٦.

ويشاهد في هذه الصورة السلطان سليمان وهو يتريض في حديقة قصره، وخلفه اثنان من الإنكشارية، ومن الملاحظ: أن نجاري رسم وجه السلطان من الجانب، في حين أنه رسم الجسم في وضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدي السلطان عمامة كبيرة لها شال أبيض اللون، وطاقية حمراء اللون مضلعة، وبها استطالة، وتزدان من الجانب بريشة، وجبة ذات لون أزرق فاتح مبطنة بالفراء الأبيض اللون، أسفلها قفطان ضيق الأكمام ذو لون رمادي، ويتمنطق بحزام أحمر اللون، وينتعل حذاءً بنيًا، ويظهر السلطان وقد بسط يده اليسرى إلى الأمام، في حين يقبض في يده اليمنى على منديل مطرز.

ويغلب على أسلوب رسم الصورة الأساليب الفنية الشرقية؛ من حيث التسطيح، وعدم استخدام الظلال أو التدرج في الألوان، واستخدام الرمزية؛ إذ يظهر في الركن الأيمن السفلي للصورة فرع نباتي يرمز إلى الحديقة.

وقد نجح نجاري في تمثيل ملامح السلطان أصدق تمثيل من خلال رسم الوجه النحيف، واللحية الرمادية اللون، والرقبة النحيلة المجعدة التي تدل على تقدم السلطان في السن[1].

أما عن المخطوطات المزوقة بالتصاوير، فمن أهمها: مخطوطة كتاب «المهرجان» (سورنامه Surname) المحفوظة بمكتبة متحف طوبقابي سراي بإستانبول، والمؤرخة بعام ٩٩١هـ ـ ١٥٨٣م، ويعد هذا المخطوط فريدًا في نوعه بين المخطوطات الإسلامية عامة؛ حيث إنه يدور حول وصف الاحتفالات

---

(١) خليفة، **فن الصور الشخصية**، ص٩١ ـ ٩٢؛ مرزوق، **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني**، القاهرة، ط٢، (١٩٨٧م)، ص١٩٨ ـ ١٩٩.

التي عقدت بمناسبة ختان بن السلطان مراد الثالث في ميدان السلطان أحمد؛ وما قامت به طوائف الحرفيين المختلفة من استعراض لحرفهم وصناعتهم، ومن بين تصاوير هذه المخطوطة الفريـدة: تصويرة تمثل القرن الذي يصهر فيه الزجاج، وحوله الصناع، كل واحد يؤدي عمله (لوحة ٤٢٩)، وتصويرة أخرى تمثل صناع النوافذ الجصية المفرغة والمعشقة بالزجاج الملون (القمريات المدورة والمطاولـة)، ونشاهد أربعًا من هذه القمريات قد تم صنعها (لوحة ٤٣٠)، وتنسب هذه الصور إلى المصور عثمان[1].

ومن الإسهامات المتميزة لمدرسة التصوير العثمانية ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح «التصوير الطبوغرافي» للمصور نصوح المطراقجي الذي شارك في عدة حروب في عهد السلطان سليمان القانوني، فسجل أحداثها، ورسم المدن والمواني التي فتحها العثمـانيون، ومن أشهر تصاويره الطبوغرافيـة: مدينـة إستانبول في كتابـه الموسوم بـ «بيـان منازل سفر عراقيين» المحفوظ بمكتبـة جامعـة إستانبول (تحت رقم T.٥٩٦٤ ـ ورقة ٨ ب و٩ أ)، وهـذه التصويرة مرسومة على صفحتين، ويشاهد بها معالم المدينة البارزة؛ مثل: حي غلطة، وبرجها الشهير في اليسار، وسراي طوبقابي، وأيا صوفيا، وميدان

(١) مرزوق، **الفنون الزخرفية**، ص٢٠٣ ـ ٢٠٦؛ آصلان آبا، **فنون الترك**، ص٣٠٣؛ عكاشة، **التصوير الفارسي والتركي**، ص٣٢٣ ـ ٣٣٠؛ ولمزيد من التفاصيل عن المدرسة التركية العثمانيـة انظر: عكاشة، **التصوير الفارسي والتركي**، ص٣٠٦ ـ ٣٦١؛ الشيسيتي، نعيمة، **التصوير الإسلامي التركي**، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد (٣)، (١٩٨٥م)، ص٢٣٧ ـ ٢٧٢؛ خليفة، **مدارس التصوير**، ص٢٠٣ ـ ٣٦٥، (لوحات ٦٢ ـ ١٣٢).

الخيل (أت ميداني)، والسوق المغطاة، والسراي القديم مجمع السلطان محمد الثاني في اليمين، أما القرن الذهبي الـذي يفصل بين غلطة وإستانبول، فهو يمتـد رأسيًا فـي وسط الصورة تمـامًا؛ وعلى ذلك تعـد هـذه الصورة وثيقة طبوغرافية مهمة للغاية لمدينة إستانبول في الثلاثينات من القرن ١٦م[١].

ومن المخطوطات المهمة ـ أيضًا ـ: مخطوطة «شاهنشا هنامة» المحفوظة بمكتبة جامعـة إستانبول (تحت رقم Ty. ٦٦٠٥)، ومن تصاويرها الهامـة: تصويرة تمثل مرصد إستانبول الذي أقامه تقي الدين الراصد في عهد السلطان مراد الثالث (٩٨٢ ـ ١٠٠٢هـ ـ ١٥٧٤ ـ ١٥٩٥م) (لوحـة ٤٣١)، وتصويرة ثانية تمثل ذات الحلق الموجودة في مرصـد إستانبول الذي أقامه تقي الدين الراصد[٢]. (لوحة ٤٣٢).

٥ ـ المدرسة المغولية الهندية:

تعد المدرسة المغوليـة الهندية من المدارس الفنية المتميزة في الفنون الإسلامية بصفة عامة، وفن التصوير بصفة خاصة، وقد نمت هذه المدرسة وازدهرت بفضل رعاية وتشجيع أباطرتها، ولذلك فإنه يلاحظ أن تاريخ هذه المدرسة وتطورها بمعنى أوضح يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعهود هؤلاء الأباطرة، فلكل عهد من تلك العهود صفاته الخاصة به.

---

(١) أوغلي، **الدولة العثمانية**، مج٢، ص٧٠٧ ـ، (لوحة ١٩٤)؛ ولمزيد من التفصيل عن نصوح ورحلته انظر: مطراقي زاده، **نصوح السلاحي**، (ت بعد ٩٥٨هـ)، رحلة مطراقي زاده، ترجمة: صبيحي ناظم توفيق، تحقيق: عماد عبـد السلام رؤوف، أبو ظبي ـ الإمارات العربية المتحدة، (١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م)، (١٩٤ صفحة).

(٢) عن هذا المرصد انظر: أوغلي، **الدولة العثمانية**، مج٢، ص٤٩٣ ـ ٤٩٥.

والمعروف أن هـذه المدرسة كانت متأثـرة في أول عهدها بالأساليب الإيرانية؛ فقـد ذكر أن بابر أحضر معه إلى الهنـد أحسن النماذج التي أمكنـه جمعها من مكتبات أجداده التيموريين، كما أحضر ابنه وخليفته همايون عقب رجوعـه مـن منفـاه بإيران كـلاً مـن المصوريـن الشهيرين: ميرسيـد علي، وعبد الصمد الشيرازي، وعهد إليهما الإشراف على المصورين الهنود البالغ عـددهم خمسين مصورًا، والـذين عكفوا على توضيـح قصـة الأميـر حمزة بالصور؛ فضلاً عن اشتراكهم بأنفسهم في رسم بعض موضوعاتها.

وكذلك فعل أكبر، الذي يعتبر المؤسس الحقيقي لهذه المدرسة؛ فقد كان راعيًا للفنون، يشرف بنفسه على شؤون الفنانين والمصورين، ويبدي لهم ملاحظاته، ويزودهم بإرشاداته، وكانت تعرض عليه أسبوعيًا أعمالهم، ويقرر المكافـأة للمجـد المحسن منهم في عمله أو يزيـد في راتبـه، وهذا بخلاف المرتب الشهري الذي كان يدفعه لجميع المصورين.

وقد جمع أكبر في مكتبته أجمل النماذج وأبدعها من إنتاج المصورين الإيرانيين؛ مثل: بهزاد، وأقاميرك، وزين جـدران قصره بالرسوم والنقوش الإيرانية، وأسس مجمعًا لفنون الكتاب ضم إليه حوالي سبعين فناناً من الهنود يعملون تحت إشراف المصورين الإيرانيين؛ ومنهم: عبد الصمد الشيرازي الذي وصل في عهد أكبر إلى مرتبة رفيعة؛ إذ قلده رئاسة دار الضرب (سك النقود) في مدينـة فتح بورسكري (عاصمته الجديدة)، وأطلق عليه: شيرين قلـم (أي: القلم الجميل)، ومنهم ـ أيضًا ـ: ميرسيـد علي، وفـروخ بيك، وخسرو قلي، وغيرهم.

وبالإضافة إلى التقاليد الإيرانيـة ظلت التقاليد الهندية المحلية قائمة، بل قـدر لهذه الأخيـرة أن تتغلب على التقاليـد الإيرانيـة فـي أواخـر القـرن ١٠هـ ـ ١٦م.

وفي عهد جيهانجير يتخلص التصوير الهنـدي من التأثيرات الإيرانية، وتصبح له صفاته المميزة الواضحة، ومن أهمها: الملابس الهندية الطراز، ولا سيما لباس الرأس، وتفضيل رسم الوجه جانبيًا مع إكسابه شيئًا من التجسيم والحيوية، كذلك العمائر الهندية الطراز، والتي يتفق رسمها في كثير من الأحيان مع قواعد المنظور التي احترمها المصور الهندي احترامًا أكثر من باقي المصورين المسلمين لها، ولم يقتصر اتباعه لها على رسم العمائر التي تبدو في الأجزاء البعيدة من خلفية الصورة، بل وفي التكوين العام للصورة ـ أيضًا ـ.

ومما يميز الصور الهنديـة ـ أيضًا ـ: ألوانها الهادئة الداكنـة، فلا نجد لها ذلك البريق واللمعان اللذين نشاهدهما في التصوير الإيراني، أو التباين والشذوذ الموجودين في ألوانه.

كـذلك تميز التصوير الهنـدي برسوم الأشخـاص والطير، والحـيوان والنبات؛ فقـد فـاق فيهمـا غيره من مـدارس التصويـر الإسلامي، ويرجـع الفضل في ذلك إلى كـل من الإمبراطور أكبر الـذي أمر بعمل مرقعة تحتوي على صور كبار رجال الدولـة، وإلى الإمبراطور جيهانجير الـذي كان مغرمًا بالمناظر الطبيعيـة الجميلة، وتسجيل رسوم الحيوان والطير والنبات بدقـة، وكـان يكـلف المصورين بعمل هـذه الرسـوم، كمـا كـان يكلفهم بتسجيل الأحداث في حياتـه اليومية أينما ذهب، ولذلك كـان يستصحب معـه عددًا كبيرًا من المصورين.

ومن مميزات التصوير الهندي ـ أيضًا ـ: أنه قد يشترك أكثر من مصور في عمل صورة واحدة؛ كما هو الحال في مخطوطة «تيمور نامة»، ومخطوطة «رازنامة»، أو أن يعهد إلى كل واحد برسم ما يجيده ويتقنه؛ كما هو الحال في مخطوطة «أكبر نامة».

أما عن التأثيرات الأوربية، فقد أخذت تشق طريقها إلى التصوير الهندي منذ عهد أكبر، وقد تم ذلك بالنقل عن الصور التي كان يجلبها المبشرون الجزويت معهم، أو الهدايا التي كان يجلبها معهم السفراء لعقد المعاهدات التجارية، ومنهم: السير توماس رولم، وسفير الملك جيمس الأول إلى الهند، وكان الأباطرة يأمرون المصورين بتقليد هذه الصور الأوربية، ويقال: إن السير توماس لم يستطع التمييز بين الأصل الذي أحضره، والصورة المقلدة.

كذلك تميزت المدرسة الهندية برسم الصور الشخصية، ورسوم النساك والزهاد.

ومن المصورين: بشنداس، وفروخ بيك، ومنصور (نادر العصر)، وأبو الحسن (نادر الزمان)، ومراد، ومنوهر، ومحمود نادر السمرقندي، ومحمود مراد، وغيرهم[1].

* * *

---

(١) محرز، **التصوير الإسلامي**، ص٦٧ ـ ٧٤، ولمزيد من التفاصيل انظر: فرغلي، **التصوير الإسلامي**، ص٣٦٦ ـ ٣٧٤، عكاشة، ثروت، **التصوير الإسلامي المغولي في الهند**، القاهرة (١٩٩٥م)، ص٥٧ ـ ١٦٨، حسين، محمود إبراهيم، **دراسة للصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر** =

= لأول مرة، مجلة دراسات آثارية إسلامية، المجلد الرابع، المجلس الأعلى للآثار، (١٩٩١م)، علي، منى سيد، **التصوير الإسلامي في الهند** (الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية)، القاهرة (٢٠٠٢م)، **التصوير الإسلامي في الهند** (تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي)، القاهرة (٢٠٠٣م)؛ **فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند**، مراجعة وتقديم: محمود إبراهيم حسين، القاهرة (٢٠٠٥م)؛ خليفة، **مدارس التصوير**، ص٣٧١ ـ ٤٥٥، (لوحات ١٣٣ ـ ١٧٣).

Okada, A. , Imperial Mughal Painters, Indian Miniatures From the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Paris, 1992.



الفَصْلُ الرَّابِعُ

آثر العمارة والفن الإسلامي في أوروبا

مقدمة

يمكن القول ـ بادئ ذي بدء ـ: إن الحضارة الإسلامية قد قامت بدورها في خدمة الحضارة الإنسانية خير قيام؛ وبرغم ذلك، فإن هناك كثيرين ممن يجهلون هذا الدور البارز للحضارة الإسلامية، ولولاه لتأخرت النهضة الحديثة عدة قرون.

حقًا قد يكون هناك أسباب لهذا الجهل... وقد يكون تحامل بعض المستشرقين والعلماء الغربيين على التراث الإسلامي، بل وإهمال المسلمين أنفسِهم لتراثهم وتاريخه فترة طويلة من عوامل وجود ذلك الاعتقاد.

وعن جذور هذا التحامل يمكن القول: إنه كاد ينعقد الرأي عند جمهرة المستشرقين في القرن التاسع عشر الميلادي على الاستخفاف بدور العرب في بناء الحضارة الإنسانية، والإصرار على أن الحضارة الأوروبية لا تدين بالفضل لغير أجدادهم من اليونان والرومان، والادعاء بأن العرب بطبيعتهم لم يخلقوا للتفكير الأصيل المبتكر، وجاء هذا في وقت اشتد فيه التعصب الديني، وقوي فيه الشعور بالتحزب الجنسي الذي يؤكد تفوق الجنس الآري الأبيض على غيره من الأجناس، وسبق أوروبا في الخلق الحضاري على غيرها

من القارات، والارتفاع بالمسيحية فوق غيرها من الديانات! وهكذا تمزقت العلاقات بين الحضارات الإنسانية بعضها والبعض الآخر، واستقلت كل ثقافة عالمية عن غيرها من الثقافات. وفي هذا الجو نمت الأحقاد بين الشعوب بعضها البعض، وتهيأت الظروف لاستعمار الأقوياء للضعفاء.

ومنذ أواخر القرن ١٩م وأوائل القرن العشرين المنصرم قدر للتعصب الديني والتحزب الجنسي أن تخف حدته، وأن يعالج موضوع الحضارات الكبرى والثقافات العالمية ـ في كثير من الحالات ـ بموضوعية وأمانة علمية. وعندئذ كشف العلماء والباحثون في مؤتمراتهم العالمية وندواتهم الدولية وبحوثهم ودراساتهم الموضوعية عن نصوص ووثائق رفعت الحواجز التي كانت تقوم بين الحضارات بعضها البعض؛ وأثبتت هذه وتلك أن الحضارة الإنسانية متنوعة الينابيع، متعددة المصبات، وأن الحضارات الكبرى تتفاعل بعضها مع بعض، وخلال عمليتي الأخذ والعطاء يزداد مضمونها خصوبة وثراء، وبالتالي، فإن حضارة اليوم في أعلى مستوياتها ليست إلا حصيلة جهود سبقت إليها حضارات عالمية تركت بصماتها في تاريخ البشرية وتقدمها، وهذا خير تمهيد للوحدة الإنسانية التي تنتفي معها الأحقاد، وتتلاشى الأطماع، وتتحقق الدعوة إلى السلام.

غير أن ما يعنينا في هذا المقام هو: أنه كان من دلالات هذا التحول من التعصب الديني والتحزب الجنسي في القرن التاسع عشر إلى السماحة والإنصاف عند الكثيرين في القرن العشرين المنصرم: ما نراه من أحكام موضوعية صدرت في تقييم الدور البارز للحضارة الإسلامية التي حملت مشعل النور والحضارة في العالم كله خلال العصور الوسطى.

وليس أدل على اتصال حلقات الفكر الإنساني عبر تاريخه الطويل من الإشارة إلى أن عميد مؤرخي العلم جورج سارتون (+ ١٩٥٦م) كان يسفه الرأي الذي يجعل العلم ـ أيَّ علم ـ من خلق مفكر واحد لم يسهم في إنشائه أحد قبله؛ أو يجعل الحضارة ـ أية حضارة ـ من صنع شعب واحد لم يسبقه إليها شعب آخر، ومن أقواله: «إن من الضلال أن يقال: إن إقليدس هو أبو علم الهندسة، أو إن أبقراط هو أبو علم الطب، أو. . . فإن تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولدوا إلا أبانا الذي في السموات! . . .».

وبالنسبة للحضارة الإسلامية، فإن سارتون يؤكد أن ما حققته المعجزة العربية ـ ويقصد الحضارة الإسلامية في عصرها الذهبي ـ في المجال العلمي يكاد يتجاوز حد التصديق[1].

ويؤكد ذلك ـ أيضًا ـ العالم كويلر يونج في بحثه الذي ألقاه في مؤتمر الثقافة الإسلامية الذي عقد برعاية جامعة برنستون، ومكتبة الكونجرس في واشنطن عام ١٩٥٣م؛ حيث يذكر في ختام بحثه الموسوم بـ: «أثر الثقافة الإسلامية في الغرب المسيحي» ما نصه: «وبعد، فهذا عرض تاريخي قصد به التذكير بالدَّين الثقافي الذي ندين به للإسلام، منذ أن كنا ـ نحن المسيحيين ـ داخل هذه الألف سنة نسافر إلى العواصم الإسلامية، وإلى المعلمين المسلمين ندرس عليهم العلوم والفنون وفلسفة الحياة الإنسانية، وفي جملة ذلك: تراثنا الكلاسيكي الذي قام الإسلام على رعايته خير قيام حتى استطاعت أوروبا

---

(١) الطويل، توفيق، **العرب والعلم في عصر الإسلام الذهبي**، القاهرة (١٩٦٨م)، ص٨٦ ـ ٩٠؛ **في تراثنا العربي الإسلامي**، الكويت (١٩٨٥م)، ص٥٨ ـ ٦١.

مرة أخرى أن تتفهمه وترعاه، كل هـذا يجب أن يمازج الروح التي نتجه بها ـ نحن المسيحيين ـ نحـو الإسلام، نحمل إليـه هدايانا الثقافيـة والروحيـة، فلنذهب إليـه ـ إذن ـ في شعور بالمساواة نؤدي الدَّين القديم، ولن نتجاوز حدود العدالة إذا نحن أدينا ما علينا بربحه، ولكننا سنكون مسيحيين حقًا إذا نحن تناسنا شروط التبادل، وأعطينا في حب واعتراف بالجميل[1].

أما توماس جولـدشتاين، فقد أطلق على الفصل الذي عقـده لدراسة إسهامات العصر الإسلامي للعلم الحديث اسم: «هبة الإسلام»، فهل هناك عنوان أجمل من هذا يعبر عن الدور البارز للحضارة الإسلامية في نشأة وتقدم العلم الحديث؟[2].

ويذكر جيوم: «وقد قضى جهل أسلافنا ـ من أهل الغرب ـ بلغة العرب ألا يتذوقوا إلا القليل من هذه الحياة الخصبة المنوعة، ولهذا فإن الإمبراطورية الإسلامية في أوروبا حين غابت شمسها، واندحر البربر، ضاعت باندحارهم كل ألوان العلم الذي لم يكن الغربيون قـد تمثلوه من قبل، ورغم هذا، فقد بقيت الحالة العقليـة في الشرق والغرب إلى القرن الثالـث عشر على اتصال لم يكن لـه نظير منذ ذلك العهد. . . وسوف نرى ـ عنـدما تخرج إلى النور الكنوز المودعة في دور الكتب الأوروبية ـ: أن تأثير العرب الخالد في حضارة

---

(١) أحمد، محمد خلف الله، **الثقافة الإسلامية والحياة المعاصرة**، بحوث ودراسات إسلامية، القاهرة (١٩٥٥م)، ص٢٥٧.

(٢) جولد شتاين، توماس، **المقدمات التاريخية للعلم الحديث**، من الإغريق القدماء إلى عصر النهضة، ترجمة: أحمد حسان عبد الواحد، الكويت (٢٠٠٣م)، ص١٠٩ ـ ١٤٤؛ ط٢، القاهرة (٢٠٠٤م)، ص١٠٩ ـ ١٤٤.

العصور الوسطى كان أجل شأناً، وأكبر خطرًا مما عرفناه حتى الآن»[1].

ومهما يكـن من أمر، فقد اتضحت الرؤيـة الصائبة لأسبقيـة الحضارة الإسلاميـة في العديد من المجـالات في العصور الوسطى؛ ممـا مهد لقيام الحضارة الأوروبية الحديثة.

ويمكـن القول: إن المسلمين قـد تسلموا القبس من بُنـاة الحضارات السابقة بفضل حركة الترجمة، وإنه قد ظل في أيديهم بضعة قرون من الزمان يضيئون بنوره حياتهم وحياة من اتصل بهم أو عـاش في ظلهم، وفي الوقت الذي أوقد فيه العرب شعلة الحضارة الوضاءة كانت أوروبا ـ منذ سقوط الدولة الرومانية الغربية في أيدي القبائل الجرمانية المتوحشة ٤٧٦م ـ في حالة مزرية من البداوة والجهالة والتخلف، وحين أخذت تستيقظ بعد سبات عميق دام بضعة قرون من الزمان[2] ارتدَّت إلى تراث الحضارة الإسلامية التي كانت تحمل وحدها مشعل النور، وراحت تنهل من معينه، وتسقي ظمأها من ينابيعه[3].

وإذا كان الأمـر كذلك، فمـا هي إذن المعابـر التي انتقلت من خلالها الحضارة الإسلامية إلى الغرب الأوروبي؟.

---

(١) جيوم، ألفرد، **الفلسفة والإلهيات**، ترجمة وتعليق: توفيق الطويل، ضمن كتاب تراث الإسلام، ج١، القاهرة (١٩٣٦م)، ط٢، (١٩٨٣م)، ص٣٢٣.

(٢) كـانت الفترة الواقعـة بين عامـي (٤٧٦ ـ ١٠٠٠م) هي فترة العصور المظلمـة في أوروبا عامة، وبالنسبة للمدن الأوروبية ومكانتها وما صاحبها من تدهور في التجارة والصناعة، وغير ذلك؛ نسيم، جوزيف، **تاريخ العصور الوسطى الأوروبية وحضارتها**، بيروت، ط٢، (١٩٨٧م)، ص٢٢١.

(٣) الطويل، **في تراثنا**، ص٦٢.

والواقع أن الاتصال الحضاري بين العالم الإسلامي وبين الغرب الأوروبي قد تم من خلال عدة معابر، وهي:

١ ـ أسبانيا وصقلية وجنوب إيطاليا.

٢ ـ التجارة.

٣ ـ الحروب الصليبية.

٤ ـ حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية.

٥ ـ الدولة العثمانية.

ولما كان المقام لا يتسع لإبراز أثر كل معبر من هذه المعابر على حدة، وفقًا للخطة الموضوعة لهذا الكتاب. ولذلك حسبنا أن نؤكد على عدة حقائق تتعلق بذلك الموضوع:

١ ـ إن أسبانيا أصبحت منذ الفتح العربي للأندلس عام ٩٢هـ ـ ٧١١م نقطة التقاء حضارتين متضادتين قام بينهما صراع مرير طال أمده، وانتهى بتفوق إحداهما على الأخرى في نهاية القرن ٩هـ ـ ١٥م، وبالتحديد عام ٨٩٧هـ ـ ١٤٩٢م عندما تغلب الملكان الكاثوليكيان على غرناطة، وأطفئت بذلك آخر جذوة لحضارة الإسلام في الأندلس. وعلى هذا الأساس كانت أسبانيا تنقسم خلال ثمانية قرون إلى شطرين متعاديين منفصلين جغرافيًا وعنصريًا، على أن ذلك لا يعني أنه لم تكن هناك اتصالات أخرى وتقاليد مشتركة بطبيعة الحال... إذ كانت التأثيرات الحضارية تتسرب من أكثر هذين الشطرين تقدمًا وحضارة إلى أشدهما تأخرًا ـ كالماء يندفع من أعلى المناطق إلى أشدها انخفاضًا ـ وذلك عن طريق المستعربين، والمسالمة في

أسبانيا الإسلامية، والمدجنين ومتنصرة العرب أو الموريسكيين في أسبانيا المسيحية، ومن هنا أضحت أسبانيا معبرًا رئيسيًا لانتقال التأثيرات الحضارية الإسلامية إلى أوروبا[1].

أما صقلية، فقد انضوت تحت لواء الحضارة الإسلامية فيما بين ٢١٢ ـ ٤٨٤هـ ـ ٨٢٧ ـ ١٠٩١م، وظل المسلمون بها من ٤٨٤هـ ـ ١٠٩١م، حتى تم نفيهم إلى جنوب إيطاليا، ثم القضاء عليهم نهائيًا عام ٧٠٠هـ ـ ١٣٠٠م، وبرغم ذلك فقد ازدهرت الحضارة الإسلامية في ظل رعاية وتشجيع ملوك النورمان بها، وهو الأمر الذي جعل من صقلية معبرًا أساسيًا من معابر الحضارة

---

(١) سالم، **في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس**، الإسكندرية (١٩٨٥م)، ص٣٠٥؛ وعن أهمية هذا المعبر انظر: عاشور، **المدنية الإسلامية**، ص٤٩ ـ ٥٣؛ الملا، أحمد علي، **أثر العلماء المسلمين في الحضارة الأوروبية**، بيروت (١٩٩٦م)، ص١٢٦ ـ ١٣٠؛ وات، مونتجومري، **فضل الإسلام على الحضارة الغربية**، ترجمة: حسين أحمد أمين، القاهرة (١٩٨٣م)، ص٨ ـ ١١، ٢٣ ـ ٢٥، ٤٣ ـ ٤٥؛ القاضي، مختار، **أثر المدنية الإسلامية في الحضارة الغربية**، القاهرة (١٩٧٢م)، ص٦٧ ـ ٨٠؛ أبو خليل، شوقي، **علماء الأندلس إبداعاتهم المتميزة وأثرها في النهضة الأوروبية**، دمشق (٢٠٠٤م)، (٩٦صفحة)؛ مظهر، جلال، **مآثر العرب على الحضارة الأوروبية**، القاهرة (١٩٦٠م)، ص٤٧ ـ ٥١؛ غوميز، مارغريتا لوبيز، **إسهامات حضارية للعالم الإسلامي في أوروبا عبر الأندلس**، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ج٢، بيروت، ط٢، (١٩٩٩م)، ص١٤٧٧ ـ ١٤٨١؛ مكي، محمود، **تاريخ الأندلس السياسي، (٩٢ ـ ٨٩٧هـ ـ ٧١١ ـ ١٤٩٢م)**، دراسة شاملة، ضمن الموسوعة المشار إليها سابقًا، (١/ ٥٥ ـ ١٥٠)؛ تتنج، أنتوني، **العرب انتصاراتهم وأمجاد الإسلام**، ترجمة: راشد البراوي، القاهرة (١٩٧٤م)، ص٢٠٧ ـ ٢١٢.

الإسلامية إلى إيطاليا، ومنها إلى بقية الغرب الأوروبي[1].

٢ ـ كان للتجارة أثر بارز في الاتصال الحضاري بين العالم الإسلامي والغرب الأوروبي المسيحي في العصور الوسطى، وكان للمدن التجارية الإيطالية ـ ومن أهمها: البندقية، وجنوه، وبيزا ـ دور كبير في هذا المجال[2].

---

(١) عن تاريخ صقلية الإسلامية وأهميتها انظر: عاشور، **المدنية الإسلامية**، ص٥٣ ـ ٥٦؛ رسلان، عبد المنعم، **الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا**، جدة (١٩٨٠م)، ص١٧ ـ ٢٥؛ غانم، حامد زيان، **تاريخ الحضارة الإسلامية في صقلية وأثرها على أوروبا**، القاهرة (١٩٧٧م)، (وهو من الكتب المهمة في هذا الشأن)؛ الجندي، جمعة محمد مصطفى، **علاقة نورمان صقلية بالقرى الإسلامية في شمال إفريقية خلال القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الرسالة ١٩٤، الحولية ٢٣، الكويت (٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٣م)، (١١٢صفحة)؛ المدني، أحمد توفيق، **المسلمون في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا**، الجزائر (١٩٦٩م)؛ مورينو، ماتينو ماريو، **المسلمون في صقلية**، بيروت (١٩٦٨م)؛ الطيبي، أمين توفيق، **دراسات في تاريخ صقلية الإسلامية**، ليبيا (١٩٩٠م)، أحمد، عزيز، **تاريخ صقلية الإسلامية**، ترجمة: أمين توفيق الطيبي، طرابلس الغرب، تونس (١٩٨٠م) أماري، ميخائيل، المكتبة العربية الصقلية، **نصوص في التاريخ والبلدان والتراجم والمراجع**، ليبسك (١٨٥٧م)، بيروت، دار صادر، ط٢، دت (٧٤٠ صفحة)؛ تتنج، **العرب**، ص٢١٢ ـ ٢١٤؛ عباس، إحسان، **العرب في صقلية**، القاهرة (١٩٥٩م)؛ الدوري، تقي الدين، **صقلية وعلاقتها بدول البحر المتوسط**، بغداد (١٩٨٠م)؛ محمد، عمر يحيى، **السياسة الفاطمية في صقلية وجنوب إيطاليا**، وقائع تاريخية، مركز البحوث والدراسات التاريخية، كلية الآداب، جامعة القاهرة (يناير ٢٠٠٥م)، ص٥ ـ ٣٥.

(٢) وات، **فضل الإسلام**، ص٢٩ ـ ٣٢؛ لويس، **القوى البحرية والتجارية في حوض البحر الأحمر المتوسط**، ص١، ١٨٩، ١٩١، ٢٦٦ ـ ٢٧١؛ القاضي، **أثر المدنية** =

٣ ـ الحروب الصليبية: مهما كانت الدوافع التي كانت وراء تلك الحملات التي خرجت من أوروبا إلى الشرق، والمعروفة باسم الحروب الصليبية فيما بين ٤٩٠ ـ ٦٩٠هـ ـ ١٠٩٦ ـ ١٢٩١م، ثم ما اصطلح على تسميته بذيول الحروب الصليبية بعد ذلك؛ إلا أن ما يعنينا منها في هذا المقام هو: ما تمخض عنها من توسيع دائرة الاتصالات والعلاقات بين الشرق والغرب، وبالتالي حدوث التأثيرات الحضارية في شتى المجالات[1].

= **الإسلامية**، ص١٧٥ ـ ١٧٧؛ عطية، عزيز سوريال، **الحروب الصليبية وتأثيرها على العلاقات بين الشرق والغرب**، القاهرة (١٩٩٠م)، ص١٥٠ ـ ١٩٤؛ اليوسف، عبد القادر أحمد، **العلاقات بين الشرق والغرب بين القرنين الحادي عشر والخامس عشر**، صيدا، بيروت (١٩٦٩م)، ص٢٥٩ ـ ٢٦٤؛ ديل، شارل، **البندقية جمهورية أرستقراطية**، ترجمة: أحمد عزت عبد الكريم، وتوفيق إسكندر، القاهرة (١٩٤٧م)، (٢٥٢ صفحة)؛ عاشور، فايد حماد، **العلاقة بين البندقية والشرق الأدنى الإسلامي في العصر الأيوبي**، القاهرة (١٩٨٠م)، (٣٣٦ صفحة)؛ نسيم، جوزيف، **علاقات مصر بالممالك التجارية الإيطالية في ضوء وثائق صبح الأعشى**، الإسكندرية (١٩٧١م)؛ عبد النبي، ناجلا محمد، **مصر والبندقية، العلاقات السياسية والاقتصادية في عصر المماليك**، القاهرة (٢٠٠١م)، (٢٥٧صفحة)؛ غابرييلي، فرانشيسكو، **الإسلام في عالم البحر المتوسط، تراث الإسلام**، ج١، الكويت، ط٢، (١٩٨٨م)، ص١٠١ ـ ١٥٩؛ أبو العافية، داود، دور **التجارة في الاتصال الإسلامي/ المسيحي خلال العصور الوسطى**، ضمن كتاب التأثير العربي في أوروبا العصور الوسطى، ترجمة: قاسم عبده قاسم، القاهرة (١٩٩٩م)، ص١٥ ـ ٤٢؛ كونستيل، أوليفيا ريمي، **التجار المسلمون في تجارة الأندلس الدولية**، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، (٢/ ١٠٦٣ ـ ١٠٨٦).

(١) عاشور، **الحركة الصليبية**، جزءان، القاهرة (١٩٧١م)؛ **المدنية الإسلامية**، =

٤ ـ حركة الترجمة من العربيـة إلى اللاتينية: قامت حركة الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة اللاتينية بدور بارز جليل الشأن في النهضة الأوروبية، وكانت أسبانيا وصقليـة من أهـم مراكـز حركـة الترجمـة؛ ومن بين هـؤلاء المترجمين: روبـرت الشستري، وأديـلارد الإنجليزي، وهوغـو الشنتالي، وقسطنطين الإفريقي، وجيرارد الكريموني (إيطاليا)، وهرمـان الألماني من كارنشيا (شرقي التيرول وشمال البندقية)، وبطرس ألفونس، وحنا الإشبيلي، وإبراهيم بن عزرا، وألفرد الإنجليزي، وفرج بن سالم اليهودي، وأيوجنيوس البالرمي (من بالرمو بصقلية)، وغيرهم[1].

= ص٥٦ ـ ٦٠؛ القاضي، **أثر المدنية الإسلامية**، ص١٧١ ـ ١٧٤؛ عطية، **الحروب الصليبية**، (٢٧٢ صفحة)؛ الحويري، محمود محمد، **الأوضاع الحضارية في بلاد الشام في القرنين الثاني عشر والثالث من الميلاد**، القاهرة (١٩٧٩م)، (٢٩٢ صفحة)؛ العريني، السيـد الباز، **الشرق الأوسط والحروب الصليبية**، القاهرة (١٩٦٣م)؛ رنسيمان، ستفن، **تاريخ الحروب الصليبية**، ٣ أجزاء، ترجمة: السيد الباز العريني، بيروت (١٩٦٧ ـ ١٩٦٩م)؛ باركر، أرنست، **الحروب الصليبية**، ترجمة: العريني، بيروت، ط٤، (١٩٦٧م)؛ حلاق، حسان، **العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب في العصور الوسطى**، بيـروت (١٩٨٦م)؛ لـويس، برنارد، **السياسة والحرب**، **ضمن تراث الإسلام**، ج١، ط٢، (١٩٨٨م)، ص٢٧٠ ـ ٢٧٧؛ اليوسف، **العلاقات بين الشرق والغرب**، ص١٥٥ ـ ١٨٨، ٢١٣ ـ ٢٣٠، ٢٦٢ ـ ٢٦٤؛

Holt, P. M. , The Age of the Crusades, Longnan, London and New York, thirel Published, 1989.

(١) عاشور، **المدنية الإسلامية**، ص٦٠ ـ ٦٧؛ القاضي، **أثر المدنية**، ص١٧٨؛ **فضل الإسلام**، ص٨٣ ـ ٨٧؛ بيرنيـت، تشارلـز، **حركة الترجمة من العربية في القرون** =

وليس أدل على أهمية حركة الترجمة من الإشارة إلى ما ذكره جرونيباوم بقوله: «كان العلماء العرب. . . مصدر إلهام قوي للغرب إبان العصر الوسيط، ولم يكن الغرب في بعض الأحيان يكتفي بالتلهف على قبول المادة التي يقدمها المسلمون، والتي أصبح في المستطاع الوصول إليها بما تم من تراجم واسعة النطاق، نظمت في أول الأمر في طليطلة على معيار ضخم، وبمساعدة علماء من اليهود في أوليات القرن الثاني عشر؛ بل كان الغرب يتبنى كذلك الشروح التي وضعها مفكرو العرب لهذه المادة؛ ففي القرن الرابع عشر لم تقبل جامعة باريس إدخال دراسة أرسطو إلا مفسرة في شروح ابن رشد، وكان كبار علماء المسلمين ينظر إليهم بعين الرهبة، وربما أوتو ثقة وسلطاناً لا سبيل إلى تحديدهما»(١).

٥ ـ الدولة العثمانية: كانت علاقة الدولة العثمانية بأوروبا ـ ولا سيما خلال القرنين ٩ ـ ١٠هـ ـ ١٥ ـ ١٦م ـ تقوم على أساس أنها الدولة العظمى التي تستجلب ما تحتاج إليه من خارج نطاق عالمها ودائرة نفوذها؛ ولذلك كان يشعر العثمانيون بأنهم أقوى من خصومهم الأوروبيين في كافة المجالات

= **الوسطى في أسبانيا**، ضمن كتاب الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، (٢/ ١٤٣٩ ـ ١٤٧٥)؛ السامراني، كمال، **الطب العربي في أوروبا اللاتينية**، ضمن كتاب فضل العرب في الطب على الغرب، بغداد (١٩٨٩م)، ص٨٣ ـ ٩٥؛ علي، سيد رضوان، **العلوم والفنون عند العرب ودورهم في الحضارة العالمية**، الرياض (١٩٨٧م)، ص١٠٧ ـ ١٢٠؛ الطويل، **في تراثنا العربي الإسلامي**، ص٢٠٩ ـ ٢١٨؛ النجار، زغلول، الدفاع، علي، **إسهام علماء المسلمين الأوائل في تطور علوم الأرض**، الرياض، مكتب التربية العربي لدول الخليج (١٩٨٨م)، ص٢٠ ـ ٢٢.

(١) جرونيباوم، **حضارة الإسلام**، ص٤٣٢.

العسكرية والاقتصادية؛ إذ كانوا يسيطرون على المناجم الغنية، ويتحكمون في طرق التجارة، ويخرجون من كافة المعارك التي يخوضونها بالنصر؛ مما جعلهم يشعرون بالتفوق المادي، أضف إلى ذلك: إيمانهم العميق بأن الدين الذي يعتنقونه هو خاتم الأديان وأصدقها، وبأنهم ورثة الحضارة الإسلامية الزاهرة في القرون السابقة، وقد كان هذا الإحساس المادي والمعنوي هو الذي يوجه نظرتهم إلى أوروبا، ثم لم يلبثوا أن أدركوا مدى تفوق أوروبا في مجال التقنية العسكرية، أو القوة الاقتصادية، وحاولوا اللحاق بها[1].

وعلى ذلك يمكن القول بأن التأثير الإسلامي على أوروبا خلال تلك الفترة لا يمكن مقارنته بتأثير المرحلة السابقة؛ ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى اختلاف الأوضاع الحضارية في أوروبا عن ذي قبل؛ ففي المرحلة الأولى كانت أوروبا لا تزال تستيقظ من سباتها العميق، ومن ثم ارتمت في أحضان الحضارة الإسلامية لتنهل من معينها، وترتوي من ينابيعها، أما الآن ـ أي: خلال المرحلة الثانية المعاصرة للدولة العثمانية في القرنين ٩ ـ ١٠هـ ـ ١٥ ـ ١٦م وما بعد ذلك ـ فقد أصبحت الحال غير ذات الحال؛ إذ صارت أوروبا تعيش عصر نهضتها، وعصر الإصلاح، وقد اكتسبت وعيًا بذاتها، وتملكها حب استطلاع عقلي لم يكن له أي نظير في العالم الإسلامي المعاصر آنذاك، والذي كان هو نفسه مهدداً بالنزعة التوسعية السياسية والاقتصادية للأوروبيين[2].

ولذلك فقد شهدت هذه المرحلة نوعًا من التأثيرات المتبادلة في بادئ الأمر، ثم لم تلبث أن غلبت التأثيرات الأوروبية، وأصابت الناسَ حمى

(١) أوغلي، **الدولة العثمانية**، (٢/ ٤٩٥ ـ ٤٩٦).

(٢) غابرييلي، **الإسلام في عالم البحر المتوسط**، ص١٥٨ ـ ١٥٩.

التفرنج، ولا سيما خلال القرن ١٩م وما تلاه.

وفي ضوء ذلك، فإن معالجـة التأثيـرات الحضاريـة في تلك المرحلة الثانية تحتاج إلى نظرة تحليلية أكثر شمولاً، وهو ما سوف نعود إليه في دراسة لاحقة (بمشيئة الله تعالى).

هـذا، وينبغي ـ قبل أن نتحـدث عن أثر العمـارة والفن الإسلامي في أوروبا ـ أن نشير إلى أن الرواد من المستشرقين والعلماء والباحثين الغربيين كان لهم فضل السبق في إبراز الجـوانب المختلفة لهذا الموضوع[١]، ثم لم يلبث أن سار على نهجهم، واقتفى أثرهـم الرواد الأوائل من العلماء العرب منذ بداية الثلاثينات من القرن العشرين المنصرم[٢].

---

(١) حسبنا أن نشير هنا إلى تلك القائمة التي أوردها البروفسور كريزول عن أثر العمارة والفنون الإسلامية في الغرب، ص١٢٩٧ ـ ١٣٢٦؛

Creswell, K.A.C., Abibliography of the Architecture, Arts and Crafts of islam to I st jan, 1960, A.U.C. (1961), PP.1297 - 1326.

(٢) الهواري، حسن محمد، **أثر الفن الإسلامي في الحضارة العالمية**، الهلال، السنة ٤٢، ج٦، (١٧ ذي الحجة ١٣٥٢هـ ـ أول أبريل ١٩٣٤م)، ص٦٧٣ ـ ٦٨٠؛ حسن، زكي محمد، **أثر الفن الإسلامي في فنون الغرب**، مجلة الرسالـة، العدد (٩٣)، القاهرة (١٩٣٥م)، ص٦١٥ ـ ٦١٨؛ **أثر الفنون الإسلاميـة في بولندة**، الثقافـة، السنة الأولى، العدد (٤١)، (٢٦ شعبان ١٣٥٨هـ ـ ١٠ أكتوبر ١٩٣٩م)، ص٢٠٠٩ ـ ٢٠١٣؛ **تراث الفنون الإسلامية في البلقان وأوروبا الوسطى**، الكتاب، أغسطس ١٩٤٦م، ص٥٤٥ ـ ٥٥٣، **فنون الإسلام**، ط١، القاهـرة (١٩٤٨م)، بيـروت، ط٢، (١٩٨١م)، ص٦٥٥ ـ ٦٧٨؛ **أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية**، بغداد (١٩٥٦م)، ط٢، بيروت (١٩٨١م)، (أشكال ٩٦٦ ـ ٩٧٧)؛ **فنون**؛ فكـري، =

وقد استطاع هؤلاء العلماء أن يثبتوا كيف أن الفن الإسلامي قد ترك بصماته الواضحة في فنون أوربا، وكان وراء ذلك عدة عوامل، منها ما يتعلق بالقيمة الجمالية الواضحة للمنتوجات الفنية الإسلامية التي تتمثل في تناسقها وفخامتها، وما تحفل به في كثير من الأحيان من غنى في الألوان؛ فضلاً عن الدرجة العالية من الإتقان الفني الواضح في صناعتها، وهي درجة تفوق بمراحل أي شيء كان من الممكن أن ينتجه الغرب في تلك العصور، ناهيك عن طرافتها الغريبة، ويضاف إلى ذلك: شيء هام زاد من قدر تلك المنتوجات الفنية، وهو ارتباطها الصحيح أو المفترض بالأرض المقدسة (بيت المقدس)، وبشخصيات دينية معينة[1].

وهنا لا تفوتنا الإشارة إلى أثر الحج إلى الأراضي المقدسة (لوحتا ٤٤٦/ ٣، ٥١٨)، وما كان يحمله هؤلاء الحجاج عند عودتهم إلى أوطانهم

= أحمد، ما شاء الله، **الكاتب المصري**، مجلد ١، العدد (٤)، (يناير ١٩٤٦م)، ص٥٦٩ ـ ٥٧٦؛ **التأثيرات الفنية الإسلامية العربية على الفنون الأوروبية**، مجلة سومر، مج٢٣، ج١ ـ ٢، بغداد (١٩٦٧م)، ص٦٧ ـ ٩٤؛ (هذا، وقد أعيد نشر هذا البحث ضمن كتاب أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، يونسكو ـ القاهرة (١٩٨٧م)، وذلك في الفصل الثالث من الكتاب تحت عنوان: **في العمارة والتحف الفنية**، ص٣٧١ ـ ٤١٤)؛

Fikry, A. , L' Art Roman du puy et les Influences Islamiques, Paris (1934), PP. 341, With 61 plates and 118 figs.

(١) أتنجهاوزن، ريتشارد، **أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية**، ضمن تراث الإسلام، ج٢، ط٢، الكويت (١٩٨٨م)، ص٤٤٣.

من المنتوجات الفنية في تأكيد نظرة التقدير والإعجاب الممزوج بالتقديس لهذه التحف الفنية، وليس أدل على ذلك من أن بعض هذه التحف كانت تحفظ فيها أعز المخلفات الدينية في الكنائس؛ كما كانت تستخدم في المراسم الدينية؛ مثل: التعميد، بل إن بعضها كانوا يتبركون بها، وكانت النساء منهن يعتقدن أنها تساعد العواقر منهن على أن يحملن[1].

ويضيف أتنجهاوزن عاملاً آخر، وهو: «أنه لم يوجد فن تصوير إسلامي خاص، أو فن تشيع فيه رموز دينية خاصة يمكن أن تجرح إحساس العقلية المسيحية، فالأشكال الرقيقة البريئة التي اتخذها التصوير الإسلامي في هيئة حيوانات وطيور وتوريقات مع بعض تصاوير آدمية بين الحين والحين جعلت الأشياء التي تحمل هذه التصاوير مقبولة تمامًا، حتى عند استخدامها في تدثير بقايا قديس، أو فرشها على درج مذبح الكنيسة، ولم يستثن من ذلك شيء، حتى الكتابات العربية التي كانت تستعمل على نطاق واسع، والتي نجدها في الهالة التي تحيط برأس المادونا (أي: صورة السيدة العذراء)، كما نجدها على أطراف الأثواب التي يلبسها القديسون في التصاوير، وعلى أبواب الكاتدرائيات، وعلى كل سطح آخر يمكن الرسم عليه؛ ومع أن الكتابة العربية كان لها معنى رمزي في عالم الإسلام، وأن بعض النصوص عبارة عن أدعية دينية يتكرر فيها اسم الله، فإن أهل الغرب لم يفهموها على هذا النحو، ولما كانت هذه الكتابات قد وجدت منقوشة على شخصيات من الكتاب المقدس،

---

(١) مرزوق، **قصة الفن الإسلامي**، القاهرة (١٩٨٠م)، ص١٧٩ ـ ١٨٠؛ **الفن الإسلامي**، تاريخه وخصائصه، ص١٩٩ ـ ٢٠٠.

بما في ذلك الكاهن اليهودي الأكبر، فربما كانت الحروف العربية قد فسرت على أنها كتابات عبرية قديمة، أو ـ على الأقل ـ على أنها هي الحروف التي كانت تستخدمها شخصيات العهد الجديد والقديسون المسيحيون، وعلى هذا النحو نظروا إليها على أنها تختلف عن الحروف العبرية التي كان يستخدمها اليهود المعاصرون لهم، والذين كان تقدير المسيحيين لهم ضئيلاً، ومن هنا بدت تلك الكتابات العربية جليلة لدرجة جعلتها جديرة بأن تضمن في إطار مسيحي»[1].

وهكذا نجد أن إعجاب الغرب بالفنون الإسلامية لم يقتصر على مجرد قبول تلك الفنون بطريقة سلبية، بل تجلى في إدخال ما تيسر له من هذه الفنون في أكثر منشآته احترامًا وإجلالاً، سواء أكانت تلك المنشآت دينية، أو دنيوية، كما يظهر ذلك الإعجاب ـ أيضًا ـ في اقتباس الغرب فنون الشرق بصورة أو بأخرى.

هذا، ولم يكن ذلك التأثير مقصورًا على الأقاليم التي ينتظر أن يكون فيها مجال للالتقاء الروحي العميق بين الجانبين، والتي حدث فيها بالفعل التقاء كهذا؛ ففي أقاليم الحدود نجد ذلك الأثر متمثلاً في التصاوير المستعربة، وأعمال الحفر الإيطالية على العاج[2].

وهنا لا تفوتنا الإشارة إلى بولندة التي يمكن أن نعتبرها حلقة من حلقات الاتصال بين الغرب والشرق، ولا سيما في القرنين ٨ ـ ٩هـ ـ ١٤ ـ ١٥م حين

---

(١) أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٤١ ـ ٤٤٢.

(٢) أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٣٨.

امتدت أملاكها إلى حدود البلقان الشمالية، ومن ثم تأثرت بالفنون الإسلامية في تركيا وإيران.

على أن اتصال بولندة بالشرق لم يكن في البداية اتصالاً شخصيًا ومباشرًا، وإنما كانت المدن الواقعة جنوب شرق بولندة ـ ولا سيما كامينيس بودولسكي Camieniec Podolski، ولوفوف (أولمبرج) Lwow ـ تحصل على تحف شرقية كثيرة من مستعمرات جمهورية جنوه الإيطالية على البحر الأسود، وأعظم هذه المستعمرات شأناً: ثغر كافا Kaffa في شبه جزيرة القرم (ويعرف باسم: ثيودوسيا)؛ وفضلاً عن ذلك، فقد كان في مدن بولندة ـ وعلى الأخص لوفوف ـ مهاجرون من الأرمن واليونان نزحوا إلى تلك البلاد منذ القرن ٧هـ ـ ١٣م، ولكنهم لم يقطعوا أسباب الاتصال بأوطانهم الأولى، فكانوا يستوردون منها البضائع والتحف الشرقية، كما كانوا يشيدون الكنائس والعمائر في مهجرهم على الأساليب الفنية التي ألفوها في بلادهم، والمعروف أن هذه الأساليب الفنية كانت قد أصبحت ذات صلة وثيقة بالفنون الإسلامية منذ أن استولى المسلمون على أرمينيا، وامتد نفوذهم الفني إلى البلقان.

وخير دليل على ذلك: الزخارف المحفورة في الحجر بالكنيسة الأرمنية في مدينة لوفوف، وترجع إلى النصف الثاني من القرن ٨هـ ـ ١٤م، والتي تمتُّ بصلة وثيقة إلى الطراز السلجوقي.

وزاد اتصال بولندة بالشرق في القرنين ١٠ ـ ١١هـ ـ ١٦ ـ ١٧م بعد أن امتد نفوذ الأتراك العثمانيين في البلقان إلى حدود بولندة، وبعد أن صار ثغر كافا Kaffa في قبضة يدهم منذ عام ١٤٧٥م، فعظم نشاط التجار من الأرمن

والترك واليونان، وأصبحت بولندة من أهم الأسواق لتصريف البضائع والتحف التركية والإيرانية التي كان التجار يجلبونها من الشرق، وقد كان الأرمن يقومون بالرحلات إلى وطنهم الأول لإنشاء العلاقات التجارية، واختيار التحف، بل إن بعض ملوك بولندة كانوا يوفدون عملاءهم من أولئك التجار إلى قاشان، أو أصفهان لشراء السجاجيد الثمينة، والمنسوجات النفيسة، والأسلحة الغالية، وقد ورد ذكر التحف الشرقية في كثير من الوثائق البولندية في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين.

هذا، ولم يقف دور بولندة عند حد المتاجرة في التحف الشرقية فحسب، وإنما قامت في بعض مدنها حركة صناعية كبيرة استطاعت تقليد التحف الشرقية من المنسوجات والسجاجيد والجلود والمعادن، ولقد أصابوا توفيقًا عظيمًا في هذا التقليد حتى القرن ١٣هـ ـ ١٩م حين حلت الزخارف الأوروبية محل الزخارف الإسلامية[١].

أما عن مظاهر أثر العمارة والفنون الإسلامية في أوروبا، فيمكن أن نجملها في النقاط التالية:

١ ـ العمارة:

تأثرت العمارة الأوربية في العصور الوسطى تأثرًا بالغًا بالتقاليد المعمارية

---

(١) حسن، أثر الفنون الإسلامية، ص٢٠٠٩ ـ ٢٠١٣، تراث الفنون الإسلامية، ص٥٤٦ ـ ٥٤٨، فنون الإسلام، ص٦٥٥ ـ ٦٥٧،

Mankowski, T., Influence of Islamic Art in Poland, Ars Islamica, vol II, (1935) PP. 93 _ 117., with illus and 17 plates.

الإسلامية، وكانت أولى المناطق التي ظهرت فيها قوة هذا التأثير هي شمال أسبانيا منذ أواخر القرن ٣هـ ـ ٩م، وأوائل القرن ٤هـ ـ ١٠م في مقاطعات ليون، وقشتالة، وجليقية من جهة، وبلاد قطالونيا من جهة أخرى، ويتجلى ذلك بوضوح في كنائس المستعربين التي أقاموها في تلك المناطق، ومن بينها كنيسة سان ميجل دي إسكالادا، وسانتياجودي بنيالبا (في ليون)، وكنيسة سان ميان دي لاكوجيا، وكنيسة سان ثبريان دي ماثوتي، وكنيسة سان باوديل دي برلانجا، وكنيسة سان ميجل دي فلوجيا، وكنيسة شنت ياقب (سنتياجو)، وهي التي كانت كعبة الحجاج من فرنسا وأسبانيا وغيرهما من البلاد المسيحية، وكان طريق الحج هذا مكتظًا بالكنائس والأديرة المستعربة في أراغون، ونبرة، وقشتالة، وليون.

وبالرغم من أن المستعربين قد حاولوا التخلص في عمارتهم من التقاليد الإسلامية، إلا أنهم لم يستطيعوا إتمام أعمالهم بدونها؛ إذ كانت هذه التقاليد من القوة بحيث فرضت عناصرها على عناصر العمارة المسيحية، وكان من أهم مظاهرها: تلك العناصر المعمارية والزخرفية، ومنها: العقود المنفوخة المتجاوزة لنصف الدائرة، والعقود الثلاثية الفتحات (العقد المدائني)، والعقود المفصصة أو المقصوصة، والعقود الصماء. ومنها: النوافذ المزدوجة (التوأمية)، والشرفات أو الكوابيل، والقبوات، والقباب ذات الضلوع البارزة والمتقاطعة. ومنها: الأبراج والزخارف المعمارية (شكل ٤١٧).

وامتدت هذه التأثيرات إلى الكنائس الفرنسية والإيطالية والإنجليزية، فالعقود المنفوخة نراها في العديد من هذه الكنائس، ومنها: سان ميشيل دي بوي، وسوياك في فرنسا، وفيرونا، وسنيولي في إيطاليا، والعقود الثلاثية

في كنائس سان فيدال، وفي كاتدرائية كاهور، وماريني، والعقود المفصصة أو المقصوصة نراها في كنائس لاندو، ومواساك، وشانتول، وشارترورريو، وكاتدرائية كليرمونت، ودير كلوني، وكنيسة كلاي Clay، ونورفولك Norfolk في إنجلترا؛ فضلاً عن عشرات الأمثلة الأخرى، سواء في الأبواب أو النوافذ أو الأبراج، أو القباب، أو المذابح.

والعقود الصماء نراها في كاتدرائية درم، وكاتدرائية نورويش في إنجلترا، والعقود المنفرجة انتقلت إلى إنجلترا ـ أيضًا ـ، وعرفت هناك بالعقد التيودوري Tudor Arch.

كذلك كان للقباب والقبوات أثرها في تطور العمارة الأوربية، وهو ما يتجلى في القبوات الوترية القوطية؛ كما هو الحال في قبة مصلى مستشفى سان بليز في فرنسا، وكاتدرائية درم في إنجلترا، والعديد من الكنائس الأسبانية.

كذلك فإن أبراج الكنائس في أسبانيا وإيطاليا تبدو وكأنها صور مطابقة لمآذن المغرب والأندلس والقاهرة، ومنها: أبراج كنائس طليطلة، وسرقسطة في أسبانيا، وإحدى كنائس فيرونا، وكنيسة دومو سوليتو في إيطاليا، وبرج سانت ماري لوباو في لندن الذي أقيم في أواخر القرن ١٧م، وغير ذلك[١]. (شكل ٤١٧).

---

(١) فكري، **في العمارة والتحف الفنية**، ضمن كتاب أثر العرب والإسلام في النهضة الأوربية، ص٣٧٨ ـ ٣٩٦، سالم، **بحوث إسلامية في التاريخ والحضارة والآثار**، القسم الثاني، ص٢٢٢ ـ ٢٣٧، ولمزيد من التفاصيل عن القباب والقبوات =

ولعل من أكثر الآثار الأوروبيـة عجبًا وتعبيرًا عن التأثيرات الإسلاميـة في العمارة والزخرفة المعمارية: تلك المجموعة من الكنائس التي بنيت في مدينة إلبوي في وسط فرنسا في الربع الأول من القرن ٦هـ ـ ١٢م؛ حيث نشاهد فيهـا جملة من العناصر الإسلاميـة لـم يجتمـع مثلها في أي أثـر من الآثـار الأوروبيـة؛ مثل: العقود المنفوخـة، والعقود الثلاثيـة الفتحـات، والعقود المفصصة، وأشكال التيجان والقباب، وتناوب الألوان (الأبلق)، ونجد فوق هذا كله خاتم العروبة والإسلام مطبوعًا على إحدى بوابات كاتدرائية إلبوي، وهو «الملك لله»، وتتكرر هذه الجملة العربية المقروءة الواضحة المعنى حول إطار باب العذراء، وحول كل مصراع من مصراعي الباب[1]، وهو ما سنشير إليه في المبحث المتعلق بالخط العربي في هذا الفصل.

ومن العناصر الأخرى: المداخل المنكسرة (الباشورة) Bent Entrances؛ كما هو الحال في أسوار مدينة Carcassonne، ومدينة Ranparte d'avignons nons بفرنسا، والأولى من القرن ١٢م، والثانية من القرن ١٤م.

ومنها: الأبواب المنزلقـة Portcullis، ومن أمثلتها: قلعـة Harléch

---

= الإسلامية في المغرب والأندلس وتأثيرها في القبوات القوطية انظر:

Lambert, E., L, Architecture Musulmane du Xe Siecle, Acordoue et Atolȩde, Gazette des Beaux Arts, 67e Annȩe, tome Douzieme, (1925), pp. 141-161., Les Voutes Nervȩes Hispano - Musulmanes du xie siȩcle et leur Influnce Possiple sur L' Art chretien, Hespȩris, Tome VIII, (1928), PP. 147 - 175., les Origins de la crosȩe d' art, no. 8 - 9, Novembre, 1936 - Mars 1937, pp.

(١) فكري، **في العمارة**، ص٣٩٨ ـ ٤٠١؛ ما شاء الله، ص٥٧٤ ـ ٥٧٥.

في إنجلترا، وتؤرخ بين عامي ١٢٨٥ ـ ١٢٩٠م.

ومنها: السقاطات Machicoulis لإلقاء المواد الملتهبة؛ كالزيت والماء المغلي وغيرها على رؤوس الأعداء خارج الأسوار، ومن أمثلتها: قصر شاتيون Chattillon ١١٨٦م بفرنسا وغيره من القصور؛ مثل: شاتو جايار رونورويتشي، ووينشستر، وغير ذلك من القصور في فرنسا وإنجلترا[١].

ولا تفوتنا الإشارة ـ أيضًا ـ إلى أن العمائر التي أنشئت بصقلية خلال العصر النورماني، ومنها كنيسة الكابلا بلاتينا ١١٣٢م (لوحة ٣٠٩)، وكنيسة المرتورانا ١١٣٦م، وقصر العزيزة (La Ziza) ١١٥٤م، وقصر القبة (La Cuba) ١١٨٠م في بالرمو تزخر بالعديد من الظواهر المعمارية الإسلامية البحتة، تلك الظواهر التي توجد ـ أيضًا ـ في إيطاليا نفسها بمدينتي أمالفي، وسالرنو. وتنتشر في المدن الإيطالية الأخرى مثل: بيزا، وفلورنسا، وجنوه، ومسينا ظاهرةُ تتابع طبقات أفقية من أحجار قاتمة اللون، وأخرى من أحجار زاهية اللون، وهي من تأثيرات العمارة المصرية في العصر المملوكي التي انتقلت إلى هناك[٢].

---

(١) بريجز، مارتن، **فن العمارة**، ضمن تراث الإسلام، ج٢، ترجمة: زكي محمد حسن، القاهرة، ط٢، (١٩٨٣م)، ص١٣٨ ـ ١٤٠؛ حسن، **فنون الإسلام**، ص٦٦١؛ الجلالي، أحمد عبد المعطي، **التأثيرات الإسلامية في عمارة المغرب خلال العصور الوسطى**، عاديات حلب، الكتاب الأول، (١٩٧٥م)، ص٢٢٦ ـ ٢٣٣؛ العبيدي، صلاح حسين، **الآثار العربية الإسلامية وأثرها في الفنون الأوروبية في عصر النهضة**، مجلة كلية الآداب ـ جامعة بغداد، العدد (٢٣)، (١٩٧٨م)، ص٥٠٩ ـ ٥١٠.

(٢) بريجز، **فن العمارة**، ص١٤١ ـ ٤٣١؛ حسن، **فنون الإسلام**، ص٦٦١ ـ ٦٦٢؛ رسلان، **الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا**، ص٩١ ـ ٩٤.

٢ ـ الخط العربي:

يعد فن الخط العربي من أجل الفنون الإسلامية، أو هو كما يقال: الفن الغالب (Major Art)؛ إذ لا يخلو أثر من الآثار الإسلامية الثابتة (العمائر المختلفة دينية ومدنية وحربية)، أو الآثار المنقولة ـ تحف الفنون التطبيقية أو الزخرفية من الفخار والخزف، والنسيج والسجاد، والخشب والعاج والزجاج والبللور الصخري والمعادن؛ فضلاً عن فنون الكتاب والعملات الإسلامية (دنانير ودراهم وفلوس)، وهذه الأخيرة تكاد تقتصر على النقوش الكتابية غالبًا؛ فضلاً عن بعض العناصر الزخرفية أحياناً ـ من استخدام الخط العربي كخط تسجيلي وزخرفي إلا فيما ندر، وعلى ذلك كان الخط العربي هو القاسم المشترك، وقد احتل مكانة ممتازة بين عناصر الزخارف الإسلامية في جميع فروع الفن الإسلامي، وقد سما به الفنان المسلم إلى أعلى درجة من الإتقان والإجادة، واستطاع ـ أي: الفنان المسلم ـ بمهارته وحذقه أن يخلق من الحروف العربية طرازًا زخرفيًا تجمعت فيه صور شتى من الإبداع والجمال، بعضها يفيض بالقوة، وبعضها يفيض بالرقة؛ فضلاً عن التناسق والاتزان، والتماثل والتكرار، وكأنها أودعت سرًا يحمل الناظر إليها على الخشوع والإعجاب.

هذا، وقد كان وراء القيم الجمالية والزخرفية في الخط العربي بضعة عوامل، منها: أشكال الحروف العربية نفسها، وطبيعتها في الليونة والانسيابية، وطريقة ترابطها لتشكيل الكلمات، وربما كان لطبيعة اللغة العربية نفسها دور في ذلك ـ أيضًا ـ؛ مثل: استخدام حرف الواو للوصل، ونهاية الجمع والمثنى بالنون، وكثرة استخدام الألف واللام.

ويضاف إلى ذلك: ما تشتمل عليه أشكال الحروف نفسها من قوائم

وبسائط وانحناءات، ودوائر وزوايا، وتدرج في السمك والرشاقة، واختلاف طرق وصلها، والتوازن بين الاتجاه الصاعد والاتجاه المبسوط، وبين الزوايا والأقواس والدوائر.

وهكذا اكتشف العلماء: أن أشكال الخط العربي في حركة دائبة؛ من امتداد وصعود وهبوط، وانحناء واستدارة، على الرغم مما تبدو عليه الحروف ظاهريًا من سكون وجمود، وهكذا تضمنت أشكال الخط العربي حياة كامنة أتاحت له التشكيل الجميل.

ومنها: أن الحروف العربية تتكون من مجموعات يختلف بعضها عن بعض بصفة عامة، في حين تتشابه حروف كل مجموعة، وذلك بالإضافة إلى حروف مفردة، لكل منها شكلها المتميز، وهي الألف والكاف واللام، والميم والنون، والهاء والواو والياء، كما أن لكل حرف من هذه الحروف أشكالاً مختلفة، وذلك بحسب وضعها في الكلمة: أولها، أو أوسطها، أو آخرها.

وعلى الرغم من أن الكلمات في الخط العربي يكتب كل منها وحدة مستقلة متصلة الحروف، فإن بعض الحروف لا يتصل بما بعده، حتى في الكلمة الواحدة؛ مثل: الألف والدال والذال والراء والزاي والواو؛ مما يمكن الخطاط الفنان من أن يشكل من الكلمة الواحدة تصميمًا يعلو بعض حروفه على بعض عند الضرورة الجمالية.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما استلزم من إضافة علامات الإعجام (النقط)، وعلامات الشكل أو الإعراب؛ كالضمة والفتحة والكسرة، والشدة والهمزة

والتنوين، أمكننا أن نتخيل مـا تضمنـه الخط العربـي من إمكانيات يستطيـع الموهوب بفضلها أن يحقق مستوى عاليًا من الجمال والإبداع الفني؛ وفضلاً عن ذلك فإن الفراغـات في الخـط العربي تتوازن وتنسجم مـع الخطوط في الكلمات والجمل؛ ممـا كان لـه فضل كبير في التوزيع الجمالي الناجح في التصميم الكلي.

ومنها: أن الخط العربي قد أنعم منذ البداية بروح دينية؛ ذلك أنه نشأ وتطور في رحاب القرآن الكريم، وظلت هذه الروح تزداد مع الزمن، وهكذا امتزج الشكل الجميل بالعاطفة الطاهرة، وامتزج الفن بالدين في وحدة جمالية في الخط العربي[1].

وعندما شاهـد الفنانون الأوربيون هذا الخـط في أوروبا وفي الشرق، استرعى أنظارهم، وأثار إعجابهم، وجذب اهتمامهم، وذلك لطابعه الأصيل، وميزاته الجمالية والزخرفية التي تشع من ثنايا حروفه، ولما يكتنفه من غموض وإبهام بالنسبة لغالبيـة الأوروبيين الذين يجهلون قراءتـه، وربما ضاعف من

---

(١) الباشا، حسن، **جمـاليات الخط العربي في العمـارة الإسلاميـة**، المنهل، العدد (٥١٩)، المجلد ٥٦، (جمادى الأولى والآخرة ١٤١٥هـ ـ أكتوبر ـ نوفمبر ١٩٩٤م)، ص١٢٣ ـ ١٢٥؛ ولمزيد من التفاصيل، وتطبيقًا على نماذج مختارة انظر: محمد، محمد عبد العزيز، **القيم الجمالية في الخط العربي**، مجلة العصور، المجلد الأول، الجزء الأول، لنـدن، (جمـادى الأولى ١٤٠٦هـ ـ يناير ١٩٨٦م)، ص٥٩ ـ ٧٠؛ الحداد، محمد حمزة إسماعيل؛ **الزخرفة الخطية في العمارة الإسلاميـة**، ضمن أبحاث الندوة العلمية المصاحبة لمعرض الخط العربي الذي أقامته الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض في الفترة (٤ ـ ٦/٧/ ١٤٢٠هـ ـ الموافق ١٣ ـ ١٥/١٠/ ١٩٩٩م) (قيد النشر).

إعجـاب الأوروبيين بهذا الخط صلتـه الوثيقـة بالأمـاكن المقـدسة في بيت المقدس، ولقد تيسر انتقال أثر الخط العربي إلى أوروبا بوسائل عدة، منها: حركة ترجمة العديـد من الكتب العلمية والأدبيـة من اللغة العربية إلى اللغة اللاتينية وغيرها من اللغات الأوروبية الأخرى، ومنها: العملات الإسلامية الرائجة والمتداولة، والنقود المقلدة لها في أوروبا بفضل العلاقات الاقتصادية من جهة، والوجـود الصليبي في بـلاد الشام من جهة ثانيـة، ولقد عثر على الآلاف من قطع العملة في أجـزاء مختلفة من أوروبا. ومنهـا: العملة ذات اللغتين التي نجـدها في أسبانيا، وأمالفي، وسالرنو. وقد اكتشفت عملات إسلامية كثيرة في شمـال أوروبا تقدر بـ ٥٢ ألف أو ٦٢ ألف قطعـة، ما بين كاملة وناقصة، وبعضها صنعت منـه حُلي، وترجع هذه العملات إلى الفترة الواقعـة بين أواخـر القرن الثاني الهجري/ الثامن الميـلادي، وأوائل القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي، وهي تظهر أنه كانت لهذه الأقاليم علاقات تجارية طويلة المدى مع العالم الإسلامي.

كذلك اكتشف في جزيرة جوتلاند (Gotland) السويدية وحدها أكثر من ٣٠ ألف قطعة من العملات الإسلامية التي ترجع إلى عصر الدولة السامانية ٢٦١ ـ ٣٩٥هـ ـ ٨٧٤ ـ ١٠٠٥م (في شرق إيـران (خـراسان) وبـلاد ما وراء النهر)، كما وجدت قطع أخرى كثيرة من العملات الإسلامية في جزر أخرى، وعلى طول شواطئ بحر البلطيق؛ فضلاً عن نهر الفولجا، وروسيا، واليونان، وغير ذلك[١].

---

(١) الباشا، حسن، **أثـر الخط العربي في الفنون الأوروبية**، ضمن كتاب حلقة بحث الخط العربي، القاهرة (١٩٦٨م)، ص١٠٩ ـ ١١١، **موسوعة العمارة والآثار** =

وقـد عرفت العمـلات الإسلاميـة في أوروبا بعـدة مسميات، منهـا: المنقـوش، والمرابطي، والرباعي الـذي يعـرف باسم: الطري (Tari أي: حديث السك)، والدينار الموحدي المضاعف الذي عرف باسم: Dobla[1].

وربما لعبت تحف الفنون التطبيقية والآلات العلمية والفلكية دورًا أهم

= **والفنون الإسلاميـة**، مج٣، بيـروت (١٩٩٩م)، ص٢٢٢ ـ ٢٢٣؛ السامرائـي، عبد الجبار محمود، **أثر الخط العربي في الفن الأوروبي**، المورد، المجلد ١٥، العدد (٤)، بغداد (شتاء ١٩٨٦م)، ص١٠٤؛ أتنجهاوزن، ريتشارد، **أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية**، ضمن كتاب تراث الإسلام، ج٢، ترجمة: حسين مؤنس، وإحسان صدقي العمد، مراجعة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، ط٢، (١٩٨٨م)، ص٤٣٩ ـ ٤٤٠؛ الطيبي، أمين توفيق، **النقود العربية انتشارها وأثرها في أوروبا في القرون الوسطى**، ضمن كتاب دراسات بحوث في تاريخ المغرب والأنـدلس، الـدار العربيـة للكـتاب، طرابلس الغـرب ١٩٨١م، ص٣٢٢ ـ ٣٢٤؛ ولمزيد من التفاصيل عن هذه العملات انظر:

ALLAN, J., OFFA'S IMITATION OF AN ARAB DINAR, the Numismatic Chronicle and Journal of the Royal Numismatic Society, Fourth Series, vol XIV, London - Paris, 1914, PP. 77 - 89, Figs 1 - 4. , Stenberger, M., Die schatzfunde Gotlands der wikingerzeit, stockhot, (1958), Miles, G.C., Bomone de Barceline, vol 2, Paris, (1962), PP. 683 - 693, the coinage of the Umayyads of Spain, New York, (1950), PP. 539 - 540.

(١) الطيبي، النقود العربية، ص٣٢١، ٣٢٧ ـ ٣٢٩، ٣٣٢ ـ ٣٣٤؛ رمضان، عاطف منصور، **النقود الإسلامية وأهميتها في دراسة التاريخ والآثار والحضارة الإسلامية**، القاهرة (٢٠٠٨م)، ص٣٧٣ ـ ٣٨٠.

في نقل الخط العربي إلى أوروبا، وذلك لما يتميز به الخط على هذه التحف في جميع الأحيان تقريبًا من طابع زخرفي يلفت الأنظار، ويشد الانتباه.

ولقد استخدم الأوروبيون مختلف التحف الإسلامية؛ من نسيج وسجاد، وعاج وزجاج ومعادن، وبللور صخري وأخشاب، وغير ذلك، وازدهرت التجارة في هذه المنتوجات الفنية الإسلامية التي أقبل على شرائها واستعمالها أثرياء الأوروبيين؛ لجودتها، واتخذوها مظهرًا لغناهم وثرائهم، ودليلاً على تمتعهم بالذوق الحسن.

ومن الطريف: أن بعض هذه التحف ارتبط في أذهان الأوروبيين بشيء من القداسة، ونسجت حوله الأساطير، ومن ثم اعتبر تراثًا دينيًا مقدسًا.

ومن أمثلة ذلك: معمودية القديس لويس (Le Baptistére de st. Louis) (لوحة ٥٢٠)، ونقاب (Veil) القديسة آن (ANNE) (لوحة ٤٣٩/ ١)، وكؤوس القديسة هدويج (المعروف منها حتى الآن ١٣ كأسا) (لوحة ٥١٨)، وبعض أباريق البللور الصخري، وأواني الأكوامانيل (لوحة ٤٤٦/ ٢) والتحفة المعروفة بعقاب بيزا (لوحة ٤٤٦/ ١)، والكأس المعروفة بحظ إدينهول (Luck of Edenhell) (لوحة ٤٤٣)، وكأس القربان (Chalice)، ولا تزال بعض الكنائس والأديرة تحتفظ ببعض التحف الإسلامية كتراث مقدس[1].

---

(١) أتنجهاوزن، أثر، ص٤٦٦ ـ ٤٦٧، ٤٦٩، ٤٧١ ـ ٤٧٢؛ **الفن الإسلامي والآثار الإسلامية**، ضمن كتاب الشرق الأدنى مجتمعه وثقافته، أشرف كويلرينج، ترجمة: عبد الرحمن محمد أيوب، مراجعة: أبو العلا عفيفي ومحمد محمود الصياد، سلسلة الألف كتاب العدد (١١٦)، القاهرة (١٩٥٧م)، ص٢١ ـ ٢٤، ط٢، مكتبة الأسرة، (٢٠٠٢م)، ص٣٠ ـ ٣٢؛ (ومن الجدير بالذكر: أن هـذا البحث الأخير لأتنجهاوزن =

= له ترجمة أخرى بعنوان: «**الفنون والآثار الإسلامية**» ترجمة: محمد مصطفى زيادة، ونشرت ضمن كتاب الشرق الأوسط في مؤلفات الأمريكيين لعدة مؤلفين، وقد أشرف على جمعه وتحريره مجيد خدوري، وراجعه محمد مصطفى زيادة، القاهرة (١٩٥٣م)، ص٦٣ ـ ٦٥)؛ كريستي، **الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوروبية**، ضمن كتاب تراث الإسلام، ترجمة: زكي محمد حسن، سوريا، ط٢، (١٩٨٤م)، ص٢٥ ـ ٢٦، ٩٢ ـ ٩٣؛ مرزوق، محمد عبد العزيز، **الفن الإسلامي**، تاريخه وخصائصه، بغداد (١٩٦٥م)، ص١٢٠ ـ ١٢١، ١٤١، ١٩٩ ـ ٢٠٠؛ ديماند، م. س، **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد محمد عيسى، مراجعة وتقديم: أحمد فكري، ط٣، القاهرة (١٩٨٢م)، ص٢٣٦؛ الباشا، حسن، **البللور الصخري**، ضمن كتاب القاهرة، مؤسسة الأهرام، (١٩٧٠م)، ص٣٤٣ ـ ٣٥٣؛ رايس، دافيد تالبوت، **الفن الإسلامي**، ترجمة: منير صلاحي الأصبحي، دمشق (١٩٧٧م)، ص١٠٠ ـ ١٠٢، ١٠٥ ـ ١٠٨، ١٥٠ ـ ١٥١، (أشكال ٩٠، ٩٣، ٩٤، ١٣٨)؛ وارد، راشيل، **الأعمال المعدنية الإسلامية**، ترجمة: ليديا البريدي، دمشق ـ القاهرة (١٩٩٨م)، ص٨١ ـ ٨٢، (لوحة ٥٠)؛ صوي، أولكر أرغين، **تطور فن المعادن الإسلامي**، ترجمة وتقديم: الصفصافي أحمد القطوري، المشروع القومي للترجمة، العدد (٩٧٣)، القاهرة (٢٠٠٥م)، ص٣٩٤ ـ ٣٩٩؛ كولفان، لوسيان، **تأثيرات الفن العربي الإسلامي في الفن الروماني بفرنسا**، ضمن كتاب الفن العربي الإسلامي، ج٢، ألكسو، تونس (١٩٩٥م)، ص٣٢٤ ـ ٣٢٥؛

Volbach, W.F., Reliquie et Reliquiari Orientali in Roma, Bolletino d' Art, vol XXX, 1937, PP. 347 - 348.

Rice, D.T., Le Baptistére de st. Louis, Paris, Les editions du chêne, 1953; Islamic Art, London (1984), PP. 90 - 91, 93 - 95, 137 - 138, Figs 90, 93 - 94, 137., Grube, E. The World of islam, PP. 61, 68 - 69., Ward, R, Islamic Metalwork, London, (1999), P. 65 - 66 Pl 50., =

ودخل الخط العربي أوروبا ـ أيضًا ـ عن طريق الصناعات التي تفوق فيها العرب، وأخذها عنهم الأوروبيون؛ إذ استتبع في كثير من الأحيان انتقال أساليب الصناعة نفسها، والزخارف المستخدمة فيها، بما في ذلك الزخرفة بالخط العربي[١].

هذا، وينبغي ـ قبل أن نتحدث عن مظاهر أثر الخط العربي في فنون أوروبا ـ أن نشير إلى أن الرواد من المستشرقين والعلماء والباحثين الغربيين كان لهم فضل السبق في إبراز الجوانب المختلفة لأثر الفن الإسلامي عامة، والخط العربي خاصة[٢]، ثم لم يلبث أن سار على نهجهم، واقتفى أثرهم

= Atil, E. , Renaissance of islam Art of the Mamluks, Washington, 1981, PP. 76 - 78.

(١) الباشا، **أثر الخط**، ص١١١ ـ ١١٢؛ **موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**، مج٣، ص٢٢٣ ـ ٢٢٤.

(٢) حسبنا أن نشير في هذا المقام إلى بعض الدراسات الرائدة التي تناولت أثر الخط العربي في فنون أوروبا، ومنها ـ على سبيل المثال ـ:

Langperier, A. , Lemploi des Caractères arabes dans L,ornamentation chez les Peuples chretiens d'accident, Revue Archeologique, Ile anné, 1846, No. 2, PP. 696 - 706. , No. 3, PP. 406 - 411. ,

(استخدام الحروف العربية في الزخرفة لدى الشعوب المسيحية في الغرب)؛

Soulier, G, Les Caractéres Coufique La Peinture Toscane, Gazette des Beaux-Arts, 66e ANNée, 1er Semestre, Paris, 1924, PP. 347 - 358. ,

(الحروف الكوفية في التصوير التوسكاني)؛ =

الرواد الأوائل من العلمـاء العرب منـذ بدايـة الثلاثينات من القـرن العشرين المنصرم ـ كما سبق القول ـ.

هذا، ويرجع تأثير الخط العربي في أوروبا إلى عصر مبكر؛ إذ حرص بعض الملوك الأوروبيين في القرن ٨م على تقليد العملات الإسلامية الرائجة والمتداولة آنذاك، كما يتضح من الدينار الذهبي الذي أمر بسكه الملك أوفا عام ١٥٧هـ ـ ٧٧٣م (Offa Rex) ملك مرسية (٧٥٧ ـ ٧٩٦م)، ويلاحظ أن

= Christie, A.H., The development of Ornament From Arabic Script, Burlington Magazine vol, XL, 1922, PP. 287 - 292., Erdmann, K., Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendlandischen Kunst des Mittelalters, Akademie der wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1953, PP. 467 - 513, with 150 Figs.,

(الحروف العربية واستخدامها الزخرفي في الفن الغربي خلال العصور الوسطى)؛

Jairazbhoy, R.A., the decoratine use of Arabic Lettering in the west, the Islamic Review, November, 1956, PP. 23 - 29.,

(وقد أعاد المؤلف نشر هذا البحث ضمن كتابـه الموسوم بـ: «**التأثيرات الشرقيـة في الفن الغربـي**»، نيويـورك (١٩٦٥م)، وذلك في الفصل الثالث مـن الكتاب، ص٦٨ ـ ٧٩، وقد تمت ترجمة هذا البحث من قبل كاظم سعد الدين، ونشر في المجلد ١٥، العدد (٤)، من مجلة المورد، بغداد (شتاء ١٩٨٦م)، ص١٢٣ ـ ١٣٠)، أما عن الـدراسات والبحوث المتعلقـة بأثر الفن الإسلامي بصفة عامـة في الفنون الأوروبيـة، فحسبنا أن نحيل القارئ والمتخصص إلى تلك القائمـة التي أوردهـا البروفسور كريزول عن **أثر العمارة والفنون الإسلامية في الغرب**، ص١٢٩٧ ـ ١٣٢٦؛

Creswell, K.A.C., A bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam to Ist Jan, 1960, A.U.C. (1961), PP. 1297 - 1326.

هذا الدينار يشتمل على كتابة غير جيدة النقش، نصها: «لا إله إلا/ الله وحده/ لا شريك لـه» (بالمركـز)، و«محمـد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحـق ليظهره على الـدين كله (بالهامش)» على الوجـه، ومحمد رسول الله (كتبت بطريقة معكوسة) وOFFA Rex (كتبت بالحروف اللاتينيـة بطريقة معدولة) (بالمركز)، وبسم الله ضرب هـذا الدينر سنة سبع وخمسين وميه (بالهامش) على الوجه الآخر (لوحة ٥٢١)، والحق أن هذا الدينار يعد تقليدًا غير متقن لدينار الخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور الذي تم سكه في نفس العام ـ أي: عام ١٥٧هـ ـ ٧٧٣م ـ مع إضافة اسم الملك (OFFA Rex) بالحروف اللاتينيـة[١]، وهو الأمر الـذي دفع بعض العلمـاء والباحثين إلـى القول بأن كتابات هذا الدينار تـدل صيغتها الإسلامية الصرفة أنها منقولة دون وعي من دينار إسلامي كان هو نفسه النموذج الذي سكت منه العملة المسيحية[٢].

---

(١) ALLAN, OFFA'S imitation, PP. 79 _ 89, Fig 2 _ 3.

الهواري، **أثـر الفن الإسـلامي**، ص٦٧٩ ـ ٦٨٠؛ كريستي، **الفنون الإسلاميـة**، ص١٧؛ الباشا، **أثر الخط**، ص١١٣ ـ ١١٤؛ موسوعة، مج٣، ص٢٢٥؛ مرزوق، **مكانة الفن الإسلامي بين الفنون**، مجلة كليـة الآداب، جامعة القاهرة، مج١٩، ج١، (مايو ١٩٥٧م)، ص١٢٢ ـ ١٢٣؛ فكري، **التأثيرات**، ص٧٠، **في العمارة والتحف الفنية**، ص٣٧٧؛ جيزار بهوي، **الاستعمـال الزخرفي للحروف العربية في الغرب**، ص١٢٤؛ العبيـدي، صلاح، **الآثـار العربيـة الإسلامية وأثرهـا في الفنون الأوروبية في عصر النهضة**، مجلة كلية الآداب ـ جامعة بغداد، العدد (٢٣)، بغداد (١٩٧٨م)، ص٤٨٠؛ رمضان، **النقود الإسلامية**، ص٣٧٤.

(٢) الباشا، **أثر الخط**، ص١١٤، موسوعة مج٣، ص٢٢٥؛ السامرائي، **أثر الخط**، ص١٠٩.

ويعلق مرزوق على كتابات هذا الدينار بقوله: «وأغلب الظن أن الصانع الأوروبي الذي ضرب هذا الدينار، والملكَ الذي أمر بضربه يجهلان مدلول هذه الكتابة الكوفيـة، ولو عرفا ذلك، مـا نقشا على الدينار هذا النص الذي يتنافر مع عقيدتهما الدينية»[1].

غير أن الخط العربي وجد عن وعي على عملات مسيحية أخرى ترجع إلى عصر النورمان بصقلية، ومن أمثلة ذلك: العملة التي أمر بسكها الملك روجـر الثانـي (٥٢٥ ـ ٥٤٨هـ ـ ١١٣٠ ـ ١١٥٤م)؛ فقـد لقب على بعضهـا بـ: «المعتز بالله الملك روجر المعظم»، وعلى بعضها الآخر: «الملك روجر ناصر النصرانية»، ومن الأمثلة الأخرى: ربع دينار باسم الملك غليالم الأول ملك صقلية (٥٤٨ ـ ٥٦١هـ ـ ١١٥٤ ـ ١١٦٦م) جاء على وجهه كتابة بالخط الكوفي نصها: «الملك غليالم المستعين بالله»، ومنها: دينار ضرب المهدية ٥٤٩هـ ـ ١١٥٤م باسم: «الهادي بأمر الله الملك غليالم»[2].

ومما له دلالته في هذا الصدد: أن نشير إلى ما ذكره الرحالة ابن جبير أثناء زيارته لصقليـة عام ٥٨١هـ ـ ١١٨٥م عن الملك غليالـم الثاني (٥٦١ ـ ٥٨٥هـ ـ ١١٦٦ ـ ١١٨٩م) (غليام في نص ابن جبير) من أنه كان يتشبه بملوك المسلمين: «ومن عجيب شأنه المحدَّث به: أنه يقرأ ويكتب بالعربية، وعلامته:

---

(١) مرزوق، **الفن الإسلامي**، ص٢١٠، **مكانة الفن الإسلامي بين الفنون**، ص١٢٣.

(٢) الباشا، **أثر**، ص١١٤، موسوعة، مج٣، ص٢٢٥، السامرائي، **أثر**، ص١٠٩، العبيدي، **الآثار العربية الإسلامية**، ص٤٨٠؛ رمضان، **النقود الإسلامية**، ص٣٧٦ ـ ٣٧٧.

الحمد لله حقَّ حمده، وكانت علامة أبيه: الحمد لله شكرًا لأنعمه»[١].

وهناك نماذج كثيرة من عملات نورمان صقلية صنعت تقليدًا للعملات الإسلامية، والحق أن العملة الإسلامية ـ وبخاصة الدينار ـ كان يجد قبولاً ورواجًا في أوروبا كعملة لها قيمتها واحترامها[٢].

وقام الصليبيون بتقليد السكة الفاطمية، ثم الأيوبية في مصر والشام[٣]، بل إن البنادقة قاموا بسك نقود ذهبية نقشت عليها كتابات وآيات قرآنية بالخط العربي؛ فضلاً عن التاريخ الهجري، وقد أطلقوا عليها اسم: النقود البيزنطية العربية Byzantini Saracenati، وظلت متداولة حتى منتصف ق٧هـ ـ ١٣م[٤].

ولقد امتد تأثير الخط العربي إلى توقيعات بعض ملوك أوروبا وعلاماتهم،

---

(١) ابن جبير، **رحلة ابن جبير**، تحقيق: حسين نصار، القاهرة، ط٢، (١٩٩٢م)، ص٤١٤؛ آماري، ميخائيل، **المكتبة الصقلية**، ليبسك (١٨٥٧م)، بيروت، ط٢، دار صادر، د. ت، ص٨٣ ـ ٨٤.

(٢) الباشا، **أثر الخط العربي في الفنون الأوروبية**، ص١٠٩ ـ ١١٤؛ موسوعة، مج٣، ص٢٢٢ ـ ٢٢٦.

(٣) النبراوي، رأفت محمد، **النقود الصليبية في الشام ومصر**، القاهرة (١٩٩٦م)، (٢٩٤ صفحة؛ فضلاً عن اللوحات)؛ فهمي، عبد الرحمن، **النقود الصليبية تحت تأثير النقود الإسلامية في الشرق العربي**، مجلة كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، السنة السادسة، العدد (٦)، (١٤٠٢/ ١٤٠٣هـ)، ص٢٧٧ ـ ٢٩٨.

(٤) فهمي، **النقود العربية ماضيها وحاضرها**، القاهرة (١٩٦٢م)، ص٧٩؛ **أثر التراث الإسلامي في الحضارة الأوروبية**، مجلة مرآة العلوم الاجتماعية، السنة ٦، العدد (٢)، القاهرة (١٩٦٦م)، ص٢٢؛ النبراوي، **النقود**، ص٢٢ ـ ٣٧، ٧٧ ـ ٨١؛ رمضان، **النقود الإسلامية**، ص٣٧٨.

واشتملت بعض المخطوطات الأوروبية على وحدات زخرفية مستوحاة من حروف عربية؛ فضلاً عن بعض الصلبان، ومنها: صليب من إيرلندة محفوظ بالمتحف البريطاني بلندن يزخرف وسطه كتابة بالخط الكوفي نصها: «باسم الله»[1].

والحق أن القيمة الزخرفية والجمالية للخط العربي كانت من أهم العوامل التي دفعت الفنانين الأوروبيين إلى إدخال هذا الخط في عمائرهم، وفي منتوجاتهم التطبيقية، وفنونهم التشكيلية؛ وحسبنا أن نشير في هذا المقام إلى ما ذكره لوبون بقوله: «وللخط العربي شأن كبير في الزخرفة، ولا غرو، فهو ذو انسجام عجيب مع النقوش العربية... وقد بلغ الخط العربي من الصلاح للزينة ما كان رجال الفن من النصارى في القرون الوسطى وفي عصر النهضة يكثرون معه من استنساخ ما كان يقع تحت أيديهم اتفاقًا من قطع الكتابات العربية على المباني المسيحية تزيينًا لها، سائرين في ذلك مع الهوى، وقد شاهد مسيولنغيريه، ومسيولافوا، وغيرهما الشيء الكثير منها في إيطاليا، ومما شاهده مسيولافوا في مكان الأمتعة من كاتدرائية ميلانو بابٌ مبنيٌّ على طراز رسم البيكارين، يحيط به إفريز حجري مؤلف من كلمة عربية مكررة عدة مرات، وكتابة عربية حول رأس المسيح المصور فوق أبواب القديس بطرس

(١) الباشا، **أثر الخط العربي**، ص١١٤ ـ ١١٥، موسوعة، مج٣، ص٢٢٦؛ السامرائي، **أثر الخط العربي**، ص١٠٥، ١٠٩؛ العبيدي، **الآثار**، ص٤٧٦ ـ ٤٧٧؛ يونس، عيد سعيد، **تأثير الفن الإسلامي على فنون أوروبا في العصور الوسطى**، مجلة الثقافة العربية، العدد (٦)، السنة ٢٥، الجماهيرية الليبية، (صيف ١٤٢٦هـ ـ يونيو ١٩٩٧م)، ص١٠٣.

التي أمر بإنشائها البابا أوجين الرابع، وخطوط كوفية طويلة على قميص القديس بطرس، والقديس بولس، ومن دواعي أسفي عدم ترجمة هذا الكاتب لهذه الكتابات، فلعل الكتابة التي حول رأس المسيح هي كلمة: لا إله إلا الله محمد رسول الله»[١].

ومن أشهر المنسوجات المزخرفة بالخط العربي: عباءة تتويج روجر الثاني ملك صقلية ١١٣٠ ـ ١١٥٤م المؤرخة بعام ٥٢٨هـ ـ ١١٣٣م؛ إذ يزين حافة هذه العباءة نص عربي منسوج بالخط الكوفي بخيوط من ذهب بصيغة: «مما عمل بالخزانة الملكية المعمورة بالسعد والإجلال والكمال، والطول والإفضال، والقبول والإقبال، والسماحة والجلال، والفخر والجمال، وبلوغ الأماني والآمال، وطيب الأيام والليالي بلا زوال ولا انتقال، بالعز والدعاية، والحفظ والحماية، والسعد والسلامة، والنصر والكفاية، بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمس مئة»[٢] (لوحة ٤٤٠)، كذلك ظهرت

---

(١) لوبون، غوستاف، **حضارة العرب**، ترجمة: عادل زعيتر، القاهرة، ط٢، (٢٠٠٠م)، ص٥٣١.

(٢) مرزوق، **الفن الإسلامي**، ص٢٠٤؛ **مكانة الفن الإسلامي**، ص١٢٨؛ فكري، **التأثيرات**، ص٩٢، **في العمارة**، ص٤٠٨؛ رايس، **الفن الإسلامي**، ص١٧٢ ـ ١٧٣، (شكل ١٥٦)؛ رسلان، عبد المنعم، **الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا**، جدة (١٩٨٠م)، ص٨٦ ـ ٩١؛ هونكه، زيغريد، **شمس العرب تسطع على الغرب**، ترجمة: فاروق بيضون، وكمال دسوقي، راجعه ووضع حواشيه مارون عيسى الخوري، بيروت (٢٠٠٠م)، ص٤٠٩ ـ ٤١٠، ٥٧٥؛

Grube, The World, P. 26. , Rice, islamic Art, PP. 172 _ 173, Fig, 156.

السجاجيد الإسلامية من طراز معين (سجاجيد مسجد علاء الدين بقونية ٦١٦هـ ـ ١٢١٩م، وعدد المعروف منها ثمان سجاجيد) في لوحات بعض المصورين؛ كما هو الحال في لوحات المصور المشهور هانس هولباين الأصغر (١٤٧٩ ـ ١٥٤٣م)، وقد أطلق على هذا الطراز من السجاجيد اسم: سجاجيد هولباين[1]. (لوحات ٤٣٨/ ١ ـ ٢).

ولعل أغرب ما حدث من تأثيرات الخط الكوفي أنه كان حافزًا لتطور الحروف اللاتينية، فاتخذت حلية زخرفية، وصورت على غرار الحروف الكوفية، ورسمت بأسلوب التكرار والامتداد والتشبيك والتعقيد، ثم اختلطت بعد ذلك الكتابة اللاتينية في العصر القوطي بالكتابة الكوفية، وأصبح الناس يظنون أنها كتابة واحدة، وظل التمييز بينهما في أوروبا سرًا دفينًا طوال خمسة قرون[2].

ولقد كان هذا الخط في معظم الحالات مجرد حروف عربية كوفية أو نسخية لا مغزى لها، وهو ما جعل مايلز يطلق عليها مصطلح: كوفيسك Kufesque OR Pseudo - Kufic، (ونسخيسك Naskhesque)، ويقصد بذلك: تلك المضاهاة الخالية من المعنى لأشكال وحروف الخط الكوفي (أو النسخي) المتراصة والمتكررة، والتي تبدو وكأنها كتابة، أو حروف

(١) الباشا، **الفن الإسلامي في صور هولباين**، ضمن موسوعة العمارة، مج٣، ص١١٦؛ **أثر الخط**، ص١١٩؛ السامرائي، **أثر الخط العربي**، ص١٠٧؛ العبيدي، **الآثار العربية**، ص٥٠٥؛ ديماند، **الفنون الإسلامية**، ص٣٠٠.

Grube, The world of islam, P. 50,120.

(٢) فكري، **التأثيرات**، ص٩٠، **في العمارة والتحف الفنية**، ص٤٠٥.

زخرفية[1] (شكل ٤١٨، لوحات ٤٣٥/ ٣، ٤٣٦/ ٣، ٤٣٨/ ٢، ٤٤٦/ ٤، ٥١٦، ٤٤٧/ ٢، ٤٤٨).

بل وحاول بعض الفنانين الأوروبيين أن يكتب الحروف اللاتينية بصورة تقرب في شكلها العام من صورة الخـط الكوفي، ونجحت هذه المحاولة، وتجلت أروع ما تجلت في الكتابة القوطية على العديد من الآثار الأوروبية، ومنها: ما نشاهده في قبر ريتشارد الثاني بوستمنستر ١٣٩٩م، وقبر Fishlake بيوركشير ١٥٠٥م، وكنيسة South Acre بنورفولك حوالي ١٥٥٠م[2].

هذا، وقد انتشرت الزخارف المستوحاة من الخط الكوفي في منتوجات الفنون التطبيقيـة من مخـتلف المواد؛ من أخشاب ومعـادن وزجاج ورخـام ونسيج، وغير ذلك[3].

ويتجلى هذا التأثير في العديـد من التحف الخزفيـة الأوروبية (أسبانيا وإيطاليـا) من الصحـون والأوانـي أو القـدور المعروفـة بالبارلـو (لوحـات ٤٣٥/ ٣، ٤٣٦/ ١ ـ ٢، ٥١٦)، وإن كان هـذا لا يمنـع من وجـود تحف خزفية تزينها كتابات عربيـة صريحة، . . . .

(١) Miles, G. C. , BYZANTIUM and the Arabs Relations in Crete and the Aegean Area, at Dumbarton Oaks Papers, vol XVIII, 1964, PP. 20 _ 32.

(٢) كريستي، **تراث الإسلام**، ص١٥٦، ١٥٨، (شكل ٧٢)؛ مرزوق، **الفن الإسلامي**، ص٢٠٩؛ جيزار بهوي، **الاستعمال الزخرفي**، ص١٢٨.

(٣) الباشا، **موسوعة**، مج٣، ص٢٢٦ ـ ٢٢٧.

ومنها ـ على سبيل المثـال ـ: «الناصر لأهله ـ العامل. . . »[1].

ومن الآثار والتحف التي تزدان بالخـط العربي: نقش اللغات الثلاث المؤرخ بسنة ٥٣٦هـ ـ ١١٤١م؛ أي: من عهد ملك صقلية روجر الثاني والنص العربي بصيغة: «خرج أمر الحضرة الملكية المعظمية الرجارية العلية ـ أبّد الله أيامها، وأيّد أعلامها ـ بعمل هذه الآلة لرصد الساعات بمدينة صقلية المحمية سنـة ست وثلاثين وخمس مئة»، وبصقليـة ـ أيضًا ـ نقوش كتابيـة بالخطين الكوفي والنسخي بكـل من قصر روجر الثاني بمدينـة مسينا، وهي محفوظة حاليًا بمتحـف Pallazzo Abatall بمدينـة بالرمـو، ومـدخل قصر العزيـزة (Castalla della Zisa) ببالرمو، وقصر القبة (Castalla della Cuba)[2].

ويضيف أتنجهاوزن قائلاً «. . . وثمة برهـان أكثر وضوحًا لهذا التأثير الحضاري العربي الإسلامي، والذي يمكن رؤيته في وجود كلمة: الله، والسنة الهجرية في مكان كان المرء يتوقع أن يجد فيه نزوعًا مسيحيًا بارزًا: أنه شاهد قبرًا مكتوبًا عليه باللغة العربية: أقامه الملك غريزانتي سنة ١١٤٩م لأمه المتوفاة في كنيسة شيـدت خصيصًا لهـا»[3]، ومن بيـن التحـف التطبيقيـة حسبنا أن

(١) إبراهيم، جمال عبد الرحيم، **بعض التأثيرات الفنية المملوكية على الخزف الإيطالي خلال القرنين ٨ ـ ٩هـ ـ ١٤ ـ ١٥م**، ضمن كتاب المجتمع المصري في العصرين المملوكي والعثمانـي، المجلس الأعلى للثقافـة، القاهرة (٢٠٠٧م)، ص٤٩٠، (لوحة ٨).

(٢) رسلان، **الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا**، ص٧٢ ـ ٨٢، (لوحات ٢٧ ـ ٣١).

(٣) أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ترجمة وتعليق: عيسى سلمان، وسليم طه التكريتي، بغداد (١٩٧٤م)، ص٤٤.

نشير إلى طست (Basin) صنع برسم ملك قبرص Hugh iv of Lusignan (١٣٢٤ ـ ١٣٥٩م)، وهو يزدان بنقوش كتابية عربية صريحة[١].

ومن العمائر الدينية المسيحية التي تزدان بزخارف من الخط العربي: سقف كنيسة الكابلا بلاتينا في بالرمو بصقلية[٢] (لوحة ٣٠٩)، ومنها: إحدى بوابات كاتدرائية إلبوي بوسط فرنسا، وتتكرر فيها عبارة: «الملك لله»، ويعلق فكري على هذه العبارة بقوله: «ونجد فوق هذا كله ـ أي: بالإضافة إلى التأثيرات الإسلامية العديدة والمتنوعة في إلبوي، والتي سبقت الإشارة إليها إجمالاً ـ خاتمَ العروبة والإسلام مطبوعًا على إحدى بوابات كاتدرائية إلبوي، نحتت على مصراعي هذا الباب الخشبي صور من تاريخ العذراء، وسجلت على كل لوحة منها كتابة لاتينية تفسر الصور المنحوتة، وأعد لكل مصراع إطار يدور حوله تنحصر بداخله هذه اللوحات المصورة، وزين هذان الإطاران

---

(١) وارد، **الأعمال المعدنية الإسلامية**، ص١٣٩؛

Rice, D. T, Arabic Inscriptions on a Brass Basin Made for Hugh iv of Lusignan, in studi orientalistici in onore di giorgio Levi della vida, vol, 2 , Rome, Istituto Per l, Oriente, 1956, PP. 390 _ 402. , Ward, Islamic Art, P116.

(٢) الباشا، **أثر**، ص١١٦؛ **موسوعة**، مج٣، ص٢٢٧ ـ ٢٢٨؛ السامرائي، **أثر**، ص١٠٥ ـ ١٠٦؛ العبيدي، **الآثار العربية**، ص٤٧٧؛ يونس، **تأثير**، ص١٠٤؛ رسلان، **الحضارة الإسلامية في صقلية**، ص٧٢؛ رايس، **الفن الإسلامي**، ص١٧٧؛ أتنجهاوزن، **فن التصوير عند العرب**، ص٤٤؛

.Grube, the world of islam, P. 25. , Rice, islamic Art, P. 162

بحلية زخرفيـة مقتبسة من الخط الكوفي، ولكن هـذه الحلية لا تقتصر على العنصر الزخرفي مثلما اقتبس في الفن المسيحي عامة، والذي كانت الحلية فيه تتكون من رسوم مقتبسة من حـرفي الألف واللام خلقها ارتقاء الخيال، ولـم تنتظم في ألفاظ، أمـا في إلبوي، فـإن إطار باب العـذراء يسجل جملة عربية مقروءة واضحة المعنى، وهي: الملك لله، تجـري هذه الجملة حول الإطار، وتتكرر بانتظام حول كل مصراع من مصراعي الباب. . .»[1]، وبرغم وضوح قراءة عبارة: الملك لله، إلا أن كولفان يفاجئنا في أواخر القرن العشرين المنصرم بأن تلك الكتابـة غيـر مقروءة؛ لأن المزخـرف كان قليل المعرفـة بالكتابة العربية الزخرفية؛ ومع ذلك، فهو يؤكد أن كاتدرائية إلبوي المشهورة توضح أكثر التأثيرات الإسلامية، ويضيف قائلاً: «. . . ثم نكتشف مشدوهين على مصراعي أحـد الأبواب القديمـة شريطًا مؤطرًا مزخـرفًا بأحرف عربيـة

---

(١) فكري، **التأثيرات الفنيـة**، ص٨٧ ـ ٨٨؛ **في العمارة والتحف الفنية**، ص٤٠٠ ـ ٤٠١، **ما شاء الله**، ص٥٧٤ ـ ٥٧٥؛ ومما له دلالته في هذا الصدد: أن فكري كان قد قرأ هـذه الجملة قبل ذلك بصيغة: «**مـا شاء الله**» انظر: فكـري، **مـا شاء الله**، ص٥٧٤ ـ ٥٧٥؛

.Fikry, L' Art roman du Puy, P. 263

ويضيف فكري فيقول: إن هذه الكتابة منقولة نقلاً عن إحدى الآثار الإسلامية التي كانت زاهرة في بلاد الأنـدلس؛ كما هو الحال في نقوش مدينة الزهراء من جهة، وأنها مطابقة من وجـوه عدة لأصول النحت والكتابـة الكوفية، بالرغم مما نلحظه فيهـا من اختلاف يسير في النقل، وتـردد في الإخـراج من جهة أخـرى؛ فكري، **ما شاء الله**، ص٥٧٥ ـ ٥٧٦.

كوفيـة مزهرة تعود إما إلى عصر الخلافة الأمويـة بالأندلس، أو إلى العصر الفاطمي. . .»[1]؛ ومنها: الباب الشهير بكنيسة القديس بطرس بالفاتيكان، والذي يحتشد بالكتابات العربية على مصراعيه[2].

ومنها: كنيسة القديس خرالمبوس في كالمـاتا باليونان، وبها زخارف مستوحاة من الخط الكوفي تنم عن صورة من أبدع الابتكارات المسيحية لهذه الزخارف؛ إذ نسقت أطراف الألف واللام من اسم الله؛ بحيث يتكـون منها شكل الصليب الإغريقي المتساوي الأضلاع.

ومن أمثلة الاقتباس البديعة في إيطاليا: باب مقبرة مدينة كانوسا Canossa تزينه دائرة زخرفيـة من الخـط الكوفي المورق، ومنها: إفـريز في مذبح من كنيسة أفييدو Oviedo بأسبانيا، وفي دير مواساك، وكاتدرائية بوردوا، وكنيسة القديس بطرس في رد[3]. Saints _ Pierre de Reddes (شكل ٤١٨).

كذلك ظهر أثر الخط العربي في الفنون التشكيلية الأوروبية خلال عصر النهضة؛ فقـد حرص العديـد من الفنانين والمصورين على استخـدام الخط العربي (الكـوفي أو النسخي) في أعمـالهم، ومن بينهم: بيزانلو، وجنتيلي دافبريانو، وجيوتو وفيليبوليبي[4] (لوحة ٤٤٨)، أما فيروكيو، فقد استخدم

---

(١) كولفان، **تأثيرات الفن العربي الإسلامي**، ص٣١٦.

(٢) السامرائي، **أثر**، ص١٠٤ _ ١٥؛ يونس، **تأثير**، ص١٠٥.

(٣) فكـري، **التأثيـرات**، ص٨٥؛ **في العمـارة والتحـف الفنيـة**، ص٣٩٧ _ ٣٩٨؛ السامرائي، **أثر**، ص١٠٧؛ يونس، **تأثير**، ص١٠٥.

(٤) أرنولد، **الفن الإسلامي وتأثيره في التصوير في أوروبا**، ص١٠٧ _ ١٠٨ (لوحـة =

الخط العربي في تمثاله البرونزي داود المحفوظ في البارجيلو في فلورنسا، وذلك على هيئة أشرطة من الخط النسخ المملوكي تزخرف حواف الثوب الذي يرتديه داود[1] (لوحة ٤٤٦/ ٤).

كذلك كان للخط العربي دوره الزخرفي في المخطوطات الأوروبية، ومنها: مخطوطات Cîteaux التي يزخرفها وحدات زخرفية مستوحاة من حروف عربية، ومنها: كتاب قداس في مكتبة مانتوا بإيطاليا زينت هوامشه بزخارف كوفية.

وتقابلنا الزخارف المشتقة من الكتابة الكوفية في إنجيل ونشستر، وهو المخطوط الذي كان هنري الثاني يخصه بإعجابه[2].

ولا تفوتنا الإشارة إلى تلك الكراسات التي تشتمل على رسوم ودراسات الفنانين الأوروبيين، وحسبنا أن نشير في هذا المقام إلى كراسة فيلاردي

= ٢١)؛ الباشا، **دراسات في فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية**؛ القاهرة (١٩٩٠م)، ص٣٨ ـ ٣٩؛ جودي، محمد حسين، **ابتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوروبي في القرون الوسطى**، عمان (١٩٩٦م)، ص٥٥ ـ ٥٦؛ العبيدي، **الآثار**، ص٤٨٢ ـ ٤٨٣؛

EL_ Basha, H. , the Legacy of Islamic Art in the international Style I, in Encyclopedia of Islamic Architecture, Arts and Archeology, vol. 3, Beirut (1999), PP. 66 _ 67.

(١) الباشا، **دراسات**، ص٣٩؛ جودي، **ابتكارات**، ص٥٧؛ العبيدي، **الآثار**، ص٤٨٤.

(٢) الباشا، **أثر**، ص١١٥، السامرائي، **أثر**، ص١٠٥، جيراز بهوي، **الاستعمال الزخرفي**، ص١٢٥ ـ ١٢٦؛ العبيدي، **الآثار**، ص٤٨٠.

المحفوظة في متحف اللوفر، والتي تنسب إلى الفنان الإيطالي بيزانلو (ق١٥م)، ومن أوراق هذه الكراسة ورقة تشتمل على كتابة بالخط الثلث المملوكي، نصها: «عز لمولانا السلطان الملك المؤيد أبو النصر شيخ ع[ـز] نصره»، ومن الواضح أن هذا النقش الكتابي منقول بشيء من الدقة من مشكاة زجاجية مملوكية باسم السلطان الملك المؤيد شيخ (٨١٥ ـ ٨٢٤هـ ـ ١٤١٢ ـ ١٤٢١م)، وينسب بعض العلماء هذه الورقة إلى بيزانلو نفسه في حين يرجح آخرون أنها من عمل أحد فناني البندقية في القرن ١٥م[١]، ومن المعروف أن البندقية اشتهرت بتقليد التحف الزجاجية المموهة بالمينا، ومن أمثلتها: مشكاة باسم السلطان المملوكي الجركسي الأشرف قايتباي ٨٧٢ ـ ٩٠١هـ ـ ١٤٦٧ ـ ١٤٩٥م، وهي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، ولعلها من صناعة مصانع الزجاج البندقي في مورانو[٢]. (لوحة ٤٤٤).

وبعد: هذا غيض من فيض، وقليل من كثير مما يمكن أن يكتب حول

---

(١) الباشا، **أثر**، ص١١٧، السامرائي، **أثر**، ص١٠٨؛ أتنجهاوزن، **الفن الإسلامي والآثار الإسلامية**، ص٢٣ حاشية ٢؛ **الفنون والآثار الإسلامية**، ص٦٦، حاشية ٥؛ Reich, S, Une inscription Mamlouke Sur un dessin italien du quinzieme siecle, Bulletin de L' institute d' Egypt, vol XXII, 1940, pp. 123 - 131, with 4 plates and I Fig.

(٢) حسن، **فنون الإسلام**، ص٦٠٩؛ عبد الرازق، أحمد، **الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي**، آداب عين شمس، (٢٠٠٣م)، ص٢٧٠ ـ ٢٧١؛ EXHIBITION of Islamic Art in Egypt 969 - 1517 A. D, Ministry of Culture U. A. R. (1969), P. 163.

أثر القيمة الجمالية والزخرفية للخط العربي في الفنون الأوروبية، وهو ما يجب أن يفرد له المزيد من البحوث والدراسات التحليلية المتعمقة، ولكن حسبنا أن نشير في نهاية هذا البحث إلى أنه كان من تقدير الغربيين للخطوط الشرقية بعامة، والقيمة الجمالية والزخرفية للخط العربي بخاصة أن صارت صنعة الخط في الغرب قسمًا من أقسام التصوير، وصار الخط صورة تتذوق لجمالها، بصرف النظر عن مضمونها[١].

كذلك كان للخط العربي تأثيره الهام في الفنانين الأوروبيين في العصر الحديث، ومنهم: باول كلي، وكارل جورج هوفر، وغيرهم[٢]، وهو ما سوف نعود إليه في دراسة لاحقة بمشيئة الله تعالى.

٣ ـ الفنون الزخرفية:

أ ـ النسيج:

كانت قطع النسيج الإسلامي تستخدم لحفظ مخلفات القديسين المسيحيين في العصور الوسطى، وكان ينظر إليها في بعض الأحيان نظرة تبجيل، كما كانت تربط أحياناً بطريقة خاطئة بأشخاص ينتمون إلى عصور تاريخية سابقة، ومن أمثلة ذلك: نقاب القديسة آن (Anne) المحفوظة في زجاجة من البندقية يرجع تاريخها إلى القرن ٩هـ ـ ١٥م، ضمن مقتنيات كنيسة أبت (Apt) في

---

(١) الباشا، **موسوعة**، مج٣، ص٢٣٠.

(٢) بهنسي، عفيف، **أثر الفن العربي الإسلامي على الفن الغربي**، مجلة فكر وفن، العدد (٣٥)، العام ١٨، (١٩٨١م)، ص٤٠ ـ ٥١؛ **تأثير الفنون الإسلامية في الفن الحديث**، ضمن كتاب الفن العربي الإسلامي، ج١ (المداخل)، ألكسو، تونس (١٩٩٤م)، ص٢٢٢ ـ ٢٢٨؛ الباشا، **أثر الخط العربي**، ص١١٩ ـ ١٢٠.

بلدة فوكلوز (Vaucluse) بفرنسا، وفي هذه الحالة نتبين استحالة صحة التاريخ الذي يزعمون أن هذه القطعة المنسوجة قد صنعت فيه؛ لأنها تتضمن طرازًا باسم الخليفة الفاطمي المستعلي (٤٨٧ ـ ٤٩٥هـ ـ ١٠٩٤ ـ ١١٠١م)، ووزيره الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي، ويتضمن ـ أيضًا ـ: أنها نسجت في طراز الخاصة بدمياط سنة ٤٨٩هـ ـ ١٠٩٥م[١]. (لوحة ٤٣٩/ ١).

ومن هـذه القطع ـ أيضًا ـ مـا يعرف بنقاب السيدة العـذراء المحفوظ الآن في كنيسة شارتر قرب باريس، وهو في الأصل قطعة نسيج مبكرة، عليها رسم لطائر، واستخدمت غطاء لهذا النقاب[٢].

ومن أجمل القطع التي تعكس التأثير الإسلامي: عباءة التتويج الخاصة بالملك روجر (رجار) الثاني المحفوظة بمتحف كنوز الدولة بفينا، والمؤرخة بعام ٥٢٨هـ ـ ١١٣٣م (لوحـة ٤٤٠) ـ كما سبق القول ـ، وهي منسوجة من الكتان المطرز بالحرير المذهب واللآلي على أرضية حمراء، وتأخذ هيئة نصف دائرية تقريبًا تتضمن نقشًا زخرفيًا مكـررًا قوامه أسد يفترس جملاً، ويتوسط النقش نخلة مثمرة؛ وهذا النقش ما هو إلا تعبير رمزي لاستيلاء النورمان على جزيرة صقليـة من المسلمين، وعلى الحافـة نقش كتابي نفذ بالخط الكوفي

---

(١) أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٤٨ ـ ٤٤٩؛ ولمزيد من التفصيل عن هذه القطعة انظر: حسن، **فنون**، ص٣٥٣، ٣٥٦؛ عبد الرازق، **الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي**، ص١٩١ ـ ١٩٢؛

Guest, R., Veil of Saint Anne, The Burlington Magazine, vol 68, (1936), PP. 140 - 145.

(٢) أتنجهاوزن، **الفن والآثار الإسلامية**، ص١٨ (شكل ٤).

يتضمن بنهايته تاريخ ومكان النسج، وهو مدينة صقلية عام ٥٢٨هـ ـ ١١٣٣م[١]؛ وقد سبقت الإشارة إليه في مبحث الخط العربي في هذا الفصل.

وليس أدل على أهمية هذه العباءة من أنها صارت عباءة التتويج لأباطرة الإمبراطورية الرومانية المقدسة حتى عام ١٨٠٦م، ومما له دلالته: أن هذه العباءة تظهر في لوحة رسمها إلبريخت ديورر تمثل شارلمان متدثرًا بها[٢].

وهناك قطع كثيرة تثبت أن النسيج الإسلامي قد أصبح نموذجًا ينسج على منواله مع التصرف، وإن كان ذلك التصرف محدوداً، ويتمثل ذلك في أشكال الجامات الدائرية، وبداخلها زوجان من الحيوان، وفي الأشكال البيضاوية، وغير ذلك، وخلال العصر العثماني حدث نوع من التأثير المتبادل بين النساجين الأتراك والإيطاليين (لوحة ٤٣٩/ ٢)، ولا تفوتنا الإشارة كذلك إلى الأحزمة البولندية، وهناك تأثير متأخر للنسيج الإسلامي ظهر في النصف الثاني من القرن ١٩م في تصميمات وليم موريس (+١٨٩٦م)[٣].

---

(١) حسن، **فنون الإسلام**، ص٣٦٠؛ ديماند، **الفنون الإسلامية**، ص٢٧٤؛ رسلان، **الحضارة الإسلامية في صقلية**، ص٨٩ ـ ٩١؛ عبد الرازق، **الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي**، ص١٩٧.

(٢) أتنجهاوزن، **أثر**، ص٤٥٠ ـ ٤٥١.

(٣) أتنجهاوزن، **أثر**، ص٤٥١ ـ ٤٥٣؛ كريستي، **الفنون الإسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوروبية**، ضمن تراث الإسلام، ترجمة: زكي محمد حسن، دمشق، طرابلس (١٩٨٤م)، ص٦٦ ـ ٦٧، ٦٩ ـ ٧٢؛ (فضلاً عن المراجع والأبحاث المذكورة من قبل عن أثر الفن الإسلامي في بولندا لكل من مانكوفسكي، وزكي محمد حسن).

وصفوة القول: أن المنسوجات الإسلامية قد لعبت دورًا هامًا في أوروبا، وليس أدل على ذلك من تلك الألفاظ التي تطلق على تلك المنسوجات في اللغات الأوروبية، ومنها: فستيان Fustian (نسبة إلى مدينة الفسطاط أولى عواصم مصر الإسلامية)، والدمكس Damasks (نسبة إلى مدينة دمشق)، وموسولينا Mussolina، أو مسلين Muslin (نسبة إلى مدينة الموصل)، وBaldacco (نسبة إلى بغداد ـ أيضًا ـ، وكان اللفظ يطلق على المنسوجات الحريرية الفاخرة)، وBaldacchino (نسبة إلى بغداد ـ أيضًا ـ، وكان اللفظ يطلق على المظلة الحريرية التي كانت تعلق على المذبح في كثير من الكنائس)، وGrenadines (نسبة إلى غرناطة)، وTabis أو Taby (نسبة إلى حي العتابية) Atabiyah ببغداد، وقد اشتهر بنسج الحرير العتابي، وكان هذا الحرير يتميز بتموجات غير منتظمة، ولا يزال هذا الاسم يطلق على نوع من القطط التي يشبه لونها لون الحرير العتابي، أو لأن فيه خطوطًا وتوشيمًا مثل الحرير العتابي، ومن ثم يطلق عليها Tabby Cat، ومنها: ديميتي Dimiti (نسبة إلى مدينة دمياط على نحو ما ترى ديفونشير)[١].

---

(١) كريستي، **الفنون الإسلامية الفرعية**، ص٦١ ـ ٦٤؛ المختار، فريال داود، **المنسوجات العراقية الإسلامية**، ص١٢٦ ـ ١٢٧، ١٧٨؛

Devonshire, R., Quelques influences Islamiques sur les Arts de Europe, le Caire (1935), P.

جودي، محمد حسين، **ابتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوروبي في القرون الوسطى**، عمان (١٩٩٦م)، ص٤٥؛ العبيدي، **الآثار العربية الإسلامية**، ص٤٨٨ ـ ٤٩٢.

أما نسيج القباطي (Tapestry) الشهير، فقد أخذت أوروبا تنتجه تحت أسماء أخرى مستعارة هي: جوبلان، وهو اسم لمصانع فرنسية اشتهرت بنسيج القباطي كان قد أنشأها أول الأمر جيل وجين جوبلان في باريس عام ١٤٥٠م كمصانع للصباغة، ثم استعملت بعد ذلك في نسج القباطي في القرن السابع عشر، وبالتحديد عام ١٦٦٢م عندما اشترى تلك المصانع Colbert لحساب الحكومة، وأصبحت تنتج منسوجات القباطي ذات المناظر التصويرية.

والاسم الآخر هو: الأبيسون Aubisson نسبة إلى مدينة أبيسون إحدى ضواحي باريس، والتي اشتهرت بنسيج القباطي ذي المناظر التصويرية منذ القرن ١٥م[1].

ب ـ السجاد (لوحتا ٤٣٧/ ١ ـ ٢، ٤٣٨/ ١ ـ ٢):

وصلت إلى أوروبا عن طريق التجار الكثير من السجاجيد الشرقية من تركيا ومصر وإيران والقوقاز والهند، وظهرت في العديد من التصاوير الأوروبية الإيطالية والألمانية إما مفروشة تحت عرش السيدة العذراء داخل الأماكن التي كانت تقام فيها الطقوس والصلوات، وإما نراها متدلية من النوافذ كزينة زاهية تعرض على الناس في أيام الأعياد، ثم لم تلبث أن أصبحت هذه السجاجيد تؤدي وظيفة جديدة؛ كما يستدل من اللوحات المرسومة ـ أيضًا ـ؛ إذ استخدمت كمفارش للموائد، وأطلق عليها في الوثائق الإيطالية: سجادة المائدة (Tepedi da Tavola)، أو سجادة الأكل (Tapedi da Desco)،

---

(١) ماهر، **النسيج الإسلامي**، ص١٠٢؛ ومما تجب الإشارة إليه: أن الدكتور مرزوق يطلق علي نسيج التابستري مصطلح: الزخرفة المنسوجة؛ مرزوق، **الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية**، القاهرة (١٩٤٢م)، ص٧٣ ـ ٧٤.

وليس أدل على أهمية هذا النوع من السجاجيد من أنها كانت تقدم كنوع من أنواع الهدايا الدبلوماسية.

ومن هـذه السجاجيـد التي صنعت في مصر العثمانيـة، وأرسلت إلى أوروبا ما كان منها على هيئة مربعة، أو مدورة، أو على هيئة صليب؛ وربما كان ذلك بناءً على طلب خاص تلبية لرغبات أوروبية محددة، ولا سيما لهذا النوع الذي يستخدم مفارش للموائد.

ولقد ظهرت على السجاجيـد الرنوك ـ أي: شعارات الأسر النبيلة ـ، ومن هذه السجاجيد ما صنع في قاشان (إيران)، وعشاق (تركيا)، والقاهرة والهند، وكان وضع هذه الرنوك يتم في أغلب الأحيان بناءً على طلب خاص، ويؤيد ذلك: تلك السجـادة التي صنعت في قاشان عـام ١٠١١هـ ـ ١٦٠٢م بطلب من الملك سيجموند الثالث ملك بولندا.

وأنشئت في أوروبا في بولندا وإيطاليا وأسبانيا، بل وفي بروسيا الشرقية مصانع لتقليد السجاجيد الشرقية؛ وفي بعض الأحيان كان التقليد يتم بأمانة تامة، ولا ننسى ـ أيضًا ـ تصميمات وليم موريس في النصف الثاني من القرن ١٩م التي اعتمدت على الأصول الشرقية بصورة مقصودة[1].

ج ـ المعادن:

هناك دلائل على وجود قطع من المعادن الإسلامية في أوروبا، وعلى ما خلفته من أثر، ومنها: جريفين بيزا المعروف بعقاب بيزا، أو العنقاء؛ نسبة

(١) أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٥٣ ـ ٤٥٧؛ كـريستي، **الفنون الإسلامية الفرعيـة**، ص٧٢ ـ ٧٤، ٧٦.

إلى مدينة بيزا بإيطاليا، وينسب إلى مصر في القرن ٥هـ ـ ١١م، وهو يعد من أقدم النماذج التي وصلت إلى أوروبا وأشهرها[١]. (لوحة ٤٤٦/ ١).

ومنها: معمدانيـة القديس لويس، وهي مـن القطع الشهيرة ـ أيضًا ـ (لوحة ٥٢٠)، وقد ظلت هـذه القطعة مجرد تحفة عجيبـة، على الرغم من ظهور أسطورة قرب نهاية ق١٨م تربط القديس لويس الذي اشتهر في الحروب الصليبية بهذا الطست الكبير المطعم الذي كان قد صنع أصلاً في مصر أو الشام حوالي سنة ٧٠٠هـ ـ ١٣٠٠م[٢].

ومنها: طست السلطان الصالح نجم الـدين أيوب المحفوظ الآن في قاعة فرير للفن بواشنطن[٣].

هذا، ونستطيع أن نجمل أثر المعادن الإسلاميـة في أوروبا في النقاط التالية:

١ ـ تقليد الإسطرلابات الإسلامية تقليدًا دقيقًا.

٢ ـ تقليد التحف المعدنية المكفتة في البندقية من أواخر ق٩هـ ـ ١٥م

---

(١) عن هذا الكائن الخرافي الـذي استخدم كعنصر زخرفي في الفن الإسلامي انظر: رمضان، حسين مصطفى، **جريفين (Griffin) في الفن الإسلامي**؛ «سيمرغ» **العنقاء في الفن الإسلامي**، مجلة كلية الآثار ـ جامعة القاهرة، العـدد (٦)، (١٩٩٥م)، ص٢٤٨ ـ ٢٥٠.

(٢) أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٥٨.

(٣) عن هذا الطست انظر: سالم؛ عبـد العزيز صلاح، **الفنون الإسلاميـة في العصر الأيوبي**، ج١، التحف المعدنية، القاهرة (١٩٩٩م)، ص١٥٨ ـ ١٦٢.

إلى النصف الأول من القرن ١٠هـ ـ ١٦م، وتمثل ذلك في ظهور عدد من الطسوت والقصاع والأطباق الكبيرة، والأباريق والشماعد، ويحتمل ـ أيضًا ـ أن بعض المدن الإيطالية الأخرى قد قامت بتقليد هذه التحف المعدنية الإسلامية المكفتة، وازدانت هذه التحف بالرنوك ـ أيضًا ـ، ومنها: رنك أسرة أوكي دكاني (Occhi di Cani) من فيرونا، وعلى بعض التحف وجد توقيع لأحد الصناع الإيرانيين، وهو محمود الكردي[1]. (لوحة ٤٤٥/ ١ ـ ٣).

٣ ـ الأكوامانيل: على الرغم من صغر حجم هذه القطع المعدنية، وأنها لم تكن في شهرة القطع الكبيرة التي سبقت الإشارة إليها، إلا أنه كان لها تأثير محدد؛ بل إنه ـ في بعض الأحيان ـ نجد أن النموذج الأصلي لهذه القطع غير معروف، إلا عن طريق القطع التي صنعت على منواله، وكانت هذه القطع تستخدم لصب الماء[2]. (لوحة ٤٤٦/ ٢).

د ـ الخزف:

ترك الخزف الإسلامي ـ هو الآخر ـ أثره في أوروبا، وبصفة خاصة: الخزف الأندلسي ذو البريق المعدني، والذي صار في القرن ٨هـ ـ ١٤م موضع تقدير كبير، ليس في أوروبا وحدها، وإنما في الأقطار الإسلامية ـ أيضًا ـ،

---

(١) كريستي، **الفنون الإسلامية الفرعية**، ص٣٢ ـ ٣٥؛ اتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٦١ ـ ٤٦٢؛ جودي، **ابتكارات العرب**، ص٨٥ ـ ٨٧.

(٢) أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٥٩ ـ ٤٦٠؛ كريستي، **الفنون الإسلامية الفرعية**، ص٢٥؛ ولمزيد من التفاصيل عن مثيلاتها في أوروبا العصور الوسطى، انظر: كتاب **التأثير العربي في أوروبا العصور الوسطى**، ص٦٣ ـ ٩٢.

وهو ما تؤكده الأدلة الآثارية الباقية، وكانت مدينة بلنسية تصنع العديد من التحف تلبية لطلب أصحاب الحياة المترفة والذوق الرفيع، سواء في أسبانيا نفسها، أو في أوروبا، ومن بين هؤلاء في أوروبا: أسرة المديتشي في فلورنسا، وملوك نابولي، وأدواق بيرغنديا، بل والبابا ليو العاشر، ومن ثم كانت هذه التحف تزين برنوك هؤلاء، وبعد ذلك انتقلت هذه الصناعة إلى إيطاليا، وتم إتقانها بدرجة كبيرة. (لوحتا ٤٣٥/ ٢، ٤٣٦/ ٣).

ولا تنسى ـ أيضًا ـ تلك الأواني المعروفة عند الإيطاليين باسم: الباريلو (Albarello)، وقد يكون هذا الاسم مشتقًا من اللفظ العربي: البرنية، بمعنى: وعاء لحفظ الأدوية، وهو يدل على الغرض الذي استعملت من أجله هذه الأواني في الشرق، والتي ظلت تستعمل من أجله في إيطاليا، وكانت تشاهد في إيطاليا خلال القرن ١٥م في الصيدليات كثير من هذه الأواني مملوءة بالأدوية، والمحفوظات المستوردة من الشرق. (لوحتا ٤٣٥/ ٣، ٤٣٦/ ١ ـ ٢).

ثم لم تلبث أن تطورت هذه الأواني، واكتسبت طابعًا إيطاليا مغايرًا لطابعها الشرقي السابق؛ كما هو الحال في منتجات مدينة فاينزا (Faenza)، كذلك فإن بعض المنتوجات الخزفية الشرقية التي كانت تستخدم للمخلفات المقدسة، وبعضها الآخر يشغل مكان الصدارة في الكنائس الإيطالية، إما في الواجهة الرئيسية للكنيسة، أو في برج الأجراس، ومن أمثلة ذلك: تلك الأواني المعروفة بطراز البتشيني Bacini، والراجح أنها تنتمي إلى الخزف المصري، (لوحة ٤٣٥/ ١)، ومن القطع الشهيرة ـ أيضًا ـ: تلك القطعة (كانت محفوظة في كنيسة سان جيرولامو، وكانت في الأصل في كنيسة

القديسة أناستاسيا، وهي الآن في المتحف المقدس في الفاتيكان) المعروفة بكأس القربان Chalice)[1].

هـ ـ الزجاج:

كانت التحف الزجاجية الإسلامية تصل إلى أوروبا، وتستقر في الكنائس والكاتـدرائيات والأديرة، وتحظى بتقدير كبير؛ إذ كـان يظن أنها هـدايا من الصليبيين، أو من شارلمان نفسه زيادة في التعظيم، ومن أشهر هذه الذخائر الإسلامية في الكنائس الأوروبيـة: قارورة زجاجية مموهة بالمينا ترجع إلى حـوالي ٦٧٩هـ ـ ١٢٨٠م، وهي في كنيسة القديس أصطفان في فينا، ومنها ـ أيضًا ـ: التحفة المعروفـة بـ: حظ إدينهول (Luck of Edenhall) (لوحـة ٤٤٣)؛ كمـا أن التحف المصنوعة من البلور الصخـري، برغم أنها صنعت أصلاً للأغراض المدنية، إلا أنها أصبحت في أوروبا تستخدم لحفظ المخلفات المقدسة؛ كما هـو الحال في التحف المحفوظـة في ذخائر كنيسة القـديس مرقص، والقديس لورنزو في فلورنسا؛ حيث نجد واحدة منها تحتوي على أثر ديني يعادل في مكانته الدم المقدس، كما أن قطع البللور الصخري نظرًا لصلابتها، ونفاذ الضوء فيها، غدت ترمز إلى سر ولادة العذراء (لوحة ٥١٩).

ونجح صناع البندقيـة في تقليد التحف الزجاجيـة الإسلامية المموهة بالمينا؛ حتى إن هـذا الفن لم يعـد حكرًا على الصناع المسلمين؛ بدليل أن البندقية كانت تصدر مثل هـذا الزجاج إلى الشرق؛ إلا أن هـذا لا يعني عدم

---

(١) كـريستي، **الفنون الإسلاميـة الفرعيـة**، ص٤٦ ـ ٤٩؛ أتنجهـاوزن، **أثـر فنـون**، ص٤٦٦ ـ ٤٦٨؛ جودي، **ابتكارات العرب**، ص٧٣ ـ ٧٥.

وجـود نماذج مقلدة غير متقنـة، ومن هـذه الأخيرة: مشكاة باسم السلطان قايتباي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[1]. (لوحة ٤٤٤).

و ـ التجليد (لوحتا ٤٤١، ٤٤٢):

يتمثل أثر التجليد الإسلامي في أوروبا في النقاط التالية:

١ ـ إحلال الورق المقوى محل الخشب مادة داخلية لجلد الكتاب.

٢ ـ استعمال الغلاف الذي يصنع على هيئة الصندوق، فضلاً عن أسلوب الزخرفة وعناصرها.

٣ ـ طريقة ملء الزخارف الغائرة الناتجة عن الضغط بماء الذهب، ثم لم تلبث أن حلت محلها طريقة أخرى في أواخر ق٩هـ ـ ١٥م، وهي التذهيب بصفائح رقيقة من الذهب تلصق على الجلدة بآلة ساخنة.

٤ ـ اللسان المستعمل في كافة أغلفة الكتب[2]، وذلك لحماية الأطراف الأمامية من الكتاب.

---

(١) كريستي، **الفنون الإسلامية الفرعية**، ص٥٣ ـ ٥٦؛ أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٦٨ ـ ٤٧٢؛ العبيدي، **الآثار العربيـة**، ص٤٩٦ ـ ٤٩٨؛ جـودي، **ابتكارات العرب**، ص٧٩ ـ ٨١.

(٢) كريستي، **الفنون الإسلامية العربية**، ص٨٧ ـ ٩٢، (لوحة رقم ٢٠)؛ أتنجهاوزن، **أثر فنون**، ص٤٧٢ ـ ٤٧٣؛ القصيري، اعتماد يوسف، **فن التجليد عند المسلمين**، بغداد (١٩٧٩م)، ص٨٧ ـ ٩٠؛

Ettinghausen, Near Eastern Book Covers and their influence on European Bindings, Ars Orientalis, vol 3, (1959), PP. 121 - 130.

ز ـ التصوير الأوروبي:

يتمثل أثر الفن الإسلامي في التصوير الأوروبي في النقاط التالية:

١ ـ استعارة الموضوعات الشرقية في أعمال الزخرفة؛ كما هو الحال في مدرسة التصوير الإيطالية في سيينا (Siena)، وزاد وضوحًا في الفن التوسكاني، فظهرت الصور المعممة، والوجوه ذات السحنة الشرقية في الصور الإيطالية منذ النصف الثاني من القرن ١٤م.

٢ ـ رسوم السجاجيد، ورسم المنسوجات والملابس الشرقية على الأشخاص، حتى على الذين يلعبون منهم دورًا رئيسيًا في الصورة (لوحة ٤٤٧/ ١ ـ ٢)، كما يبدو هذا التأثر ـ أيضًا ـ في إدخال الحيوانات غير المعروفة في الغرب؛ كالفهد، والقردة، والببغاوات، وترى كذلك في رسم المناظر الطبيعية تفصيلات أشجار وأوراق نباتية يظهر أنها تقليد مقصود لرسوم شرقية.

٣ ـ استعمال الحروف العربية في أغراض الزخرفة في فن التصوير، وقد ظهر ذلك في التصوير الإيطالي منذ أيام جيوتو، وتبعه غيره مثل: فرانجيليكو، وفرا ليبوليبي. (لوحة ٤٤٨).

ومن الفنانين الذين كان لهم دور في هذا المجال: جنتيلي بليني، وهانس هولباين الأصغر، ورمبرانت، وديلاكورا، وباول كاليه، وماتيس، وبيكاسو، وغيرهم[1]. (لوحتا ٤٤٧، ٤٤٩)، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك

(١) أرنولد، توماس، **الفن الإسلامي وتأثيره في التصوير في أوروبا**، ضمن كتاب تراث الإسلام، ترجمة: زكي محمد حسن، ص١٠٣ ـ ١٠٨؛ أتنجهاوزن، **أثر فنون الزخرفة**، ص٤٧٣ ـ ٤٧٥؛ الباشا، **دراسات في فت النهضة وتأثره بالفنون** =

في مبحث: الخط العربي في هذا الفصل.

ولا تفوتنا الإشارة ـ أيضًا ـ إلى الرنوك الإسلامية وأثرها في أوروبا؛ فضلاً عن كتب النماذج، والتي مكنت الأوروبيين من دراسة أساليب الزخرفة والصناعة الإسلامية دراسة دقيقة (شكل ٤١٩)؛ مما يسرت لهم معرفة قوانين الزخرفة عند المسلمين، وتطبيقها في منتوجاتهم وفنونهم؛ كما هو الحال عند الفنان ليوناردو دافنشي (شكل ٤٢٠)، وهو ما سوف نعود إليه ولغيره تفصيلاً وإسهابًا وتحليلاً في دراسة لاحقة مطولة بمشيئة الله تعالى.



= **الإسلامية**، القاهرة (١٩٩٠)، ص٤٠ ـ ٤٥؛ **موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية**، مج٣، ص١١٥ ـ ١٢٠؛ كليسه، بريجيته، **زخارف إسلامية في اللوحات الإيطالية**، فكر وفن، العدد (١٠)، (١٩٦٧م)، ص١٨ ـ ٢٩؛ **انعكاسات الفنون الإسلامية على الفن الألماني**، فكر وفن، العدد (١٩)، (١٩٧٢م)، ص٤ ـ ١٥؛ البهنسي، **أثر الفن العربي الإسلامي على الفن الغربي**، فكر وفن، العدد (٣٥)، (١٩٨١م)، ص٤٠ ـ ٥١.

Soulier G, Les Caracteres coufiquees dans La Peinture Toscane, Gazette des Beaux Arts, 66 Année Paris (1924), PP. 347 _ 358. , Jairazbhoy, R. A. , Oriental Influences in Western Art, India, (1965), PP. 68 _ 79.



الموضوع	الصفحة

تتمة
الباب الثاني
أشهر روائع
التراث المعماري الإسلامي

الموضوع	الصفحة

الباب الثالث

روائع وإبداعات الفنون الإسلامية

الموضوع	الصفحة

